



سیدان الماجدی

لکھا حشہ
مکتبہ نیلوتہ
محمود درویش

دارتوقال للنشر



**اللغة في شعرية
محمود درويش**

تنويه

أصل هذا الكتاب رسالة جامعية تقدم بها الدارس لنيل شهادة الدكتوراه بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط (المغرب) تحت إشراف د. محمد بنيس. وقد ناقشتها بتاريخ 8 فبراير 2016، لجنة مكونة من دة. لطيفة الطايب رئيسة، ود. سعيد الحنصالي عضواً، ود. محمود عبد الغني عضواً، ود. عبد الجليل ناظم عضواً. وقد حصل الدارس بعد المناقشة على شهادة الدكتوراه بميزة مشرف جداً وتهنئة من أعضاء اللجنة، وتوصية بالنشر.

سفيان الماجدي


اللغة في شعرية محمود درويش



دار توفيق للنشر

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى، 2017
© جميع الحقوق محفوظة

 نشر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة

صورة الغلاف عمل الفنان
ضياء العزاوي

دار توبقال للنشر

عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفيدر، الدار البيضاء - 20300 المغرب
الهاتف / الفاكس : 23 23 34 522 (212)
البريد الإلكتروني : contact@toubkal.ma
الموقع : www.toubkal.ma

الإيداع القانوني : 3737 MO 2017
ردمك : 978-9954-659-41-0
ردمد : 2028-3733

مطبعة النجاح الجديدة (CTP) - الدار البيضاء

تقديم

1.

جاء انشغالنا بموضوع اللغة في شعرية محمود درويش استجابة لبيان «قفصة»، عقيب الندوة التكريمية التي استضافتها تونس في يونيو 1995 تكريماً لمحمود درويش. وقد شكّل البيان دعوة إلى قراءة نتاج درويش وفق تصوّر جديد، وبطريقة مُغايرة تستجيب لرغبة الشاعر نفسه، كما حدّد البيان منطلقات جديدة تقارب «العمل الشعري بما هو مستقل بذاته، وبما هو تجربة شاعر جعل من كتابة القصيدة مجاله الحيوي، كسائر الشعراء الحديثين في العالم»¹ وقد عبّر محمود، آنذاك، عن غبطته بمضمون الورقة - البيان التي دعت إلى تناول أعماله بعيداً عن الوطني، قريباً من الفني والجمالي².

من هنا تقدّم موضوع اللغة في شعرية محمود درويش من جهات متعدّدة؛ أولها الدافع إلى مقارنة أعمال الشاعر من زاوية اللغة وانطلاقاً من النص الشعري نفسه، وثانيها تجاوز العوائق الإبيستمولوجية المرتبطة بالقراءات المنجزة عن الممارسة النصية لمحمود درويش، والتي شكّلت حُجُباً سيّجت أعمال الشاعر ضمن مقاربات تنظر إلى السياسي والوطني فيها، وثالثها خوض مغامرة البحث العلمي من موضع السؤال المغربي. على أن هذه الدوافع ساهمت في تحديد مجال الاشتغال، في علاقة بالإشكال واستحضار سؤال الموضوع في مختلف أطوار البحث.

1. محمد بنيس، «الوصية الشعرية» في القدس العربي، ملحق خاص بمناسبة أربعين يوماً على رحيل محمود درويش، بتاريخ 21/20 شتنبر 2008. راجع، أيضاً، «بيان قفصة» المبت على الصفحة نفسها تحت عنوان: «من أجل منطلقات جديدة لقراءة الراهن المتغاير في الشعر العربي»، والتي شارك في تحريرها كل من توفيق بكار، ومحمد بنيس، وصباحي حديدي، ومحمد الغزي، والمصنف الوهايي، ومحمد لطفي اليوسفي.

2. أنظر كلمة الشاعر الموسومة بـ: «هل ما زال الشعر ضرورياً؟» الملقاة في اختتام الندوة النقدية التكريمية التي أقيمت في مدينة قفصة التونسية ضمن كتاب جيرة العائد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 2009، ص 127.

وقد كان اهتمامنا بمحمود درويش، الشاعر، منذ اشتغالنا على بحث الماستر. إذ كانت فكرة الحداثة في لغة القصيدة المغربية المعاصرة مدخلاً إلى تأمل مجموعة من الممارسات النصية المؤسومة باختلاف عناصرها البنائية. من جهة أخرى، سمح لنا هذا الاشتغال، بالاقتراب من القضايا النظرية التي يطرحها موضوع اللغة، والآفاق التي يفتحها أمام القراءة؛ حيث لم يكن المسعى، حينها، هو البحث عن إجابات نطمئن إليها، بقدر ما كان تساؤلاً عن العلائق التي تنشجها اللغة مع باقي الدوال البانية للخطاب الشعري، ووقوفاً على وضعية الخطاب النقدي الذي تلا كتابة هذه القصيدة.

وشكل اختيار اللغة في شعرية محمود درويش مجالاً لحصر الدراسة وتخصيصها من الشّاتب الذي يلحق القراءات الشاملة من حيث إشكالياتها ومجال اختيارها. وهو ما يجعل كل دراسة تتوجه إلى موضوعها بهدف إعادة بنائه، وتحديد المعرفة به، وهي مُشغلة بأسئلة معرفية تختبر تمكن التصوص، بما هي ممارسات تبني نظريتها الخاصة. وهو ما لا يتحقق إلا بالانتساب إلى إشكالية واضحة المعالم، والاعتداد على فرضيات تهتم الدراسة بمساءلتها واختيارها. على أن صياغة كل منها لا يعني إحاطة تامة وقبلية بالموضوع، بل هو سعي إلى تجديد الرؤية إليه؛ بما يجعل البحث محصناً بإشكالية لها أن تتسع مع التقدم في العمل.

2.

تحدد صيغة الموضوع كما يلي : اللغة في شعرية محمود درويش، في إطار علاقات متداخلة نظرياً وإجرائياً، وهو ما يجعلها موضوعاً علمياً. وقراءتنا للمنجز النصي لمحمود درويش تستند إلى سؤال إبدال اللغة، بحيث يصبح هذا المنجز موضوع هذه المعرفة. هكذا تتقدم إشكالية هذه الدراسة من سؤال محوري : كيف استطاعت الممارسة النصية لمحمود درويش، أن تراهن على خطاب شعري مؤسوم بالفردة، انطلاقاً من إبدالها لدال اللغة في علاقة بباقي الدوال الأخرى ؟

من هنا تتأسس الإشكالية على مقاربة وعي الشاعر بالإبدال الذي لحق أعماله في مستوى اللغة. والصدور عن هذه الإشكالية يجعل الأسئلة تتسعب، وهي أسئلة تمنح الإشكالية محتوى مغرياً. من هذه الأسئلة : كيف بُنيت اللغة في شعر محمود درويش من حيث هي تركيب، وصورة، ومعجم، ودلالة، وإيقاع ؟ ثم هل تعني حداثة اللغة، بالضرورة، حداثة الخطاب ؟ وإذا كان الانطلاق من سؤال الإبدال يفرض مجال التحقق،

فهل يكون في النصوص الشعرية أم في الخطاب ؟

يفرض البناء المنهجي الذي انطلقنا منه، صوغَ فرضية من عناصر متعددة، تُعصّد الإشكالية التي نصدر عنها، وتكون مجالاً لاختبارها في محطّات هذه الدراسة. وعليه يُمكن أن نُحدّد عناصر هذه الفرضية في ثلاث :

أ - صدور محمود درويش، في ممارسته النصية، عن مفاهيم وتصوّرات نظرية تؤطّرها. وهي تصوّرات لا تتكشف إلا بتتبع المسير الإبداعي للشاعر، في أشكاله المتعددة، وباستجلاء التغيّرات التي طرأت عليه. ذلك أن محمود درويش أرسى تصوّره لمجموعة من المفاهيم النظرية، من داخل ممارسته النصية، وتأمّل مفهوم الإيقاع، مثلما أولى العناية بمفهوم الصورة والبناء، وشغلته وضعية الشعر الموزون في علاقته بقصيدة النثر.

ب - تسانّد الشعر والنثر في بناء الخطاب الشعري لمحمود درويش. فأعمال الشاعر لم تقتصر على النص الشعري، وإنما اتسعت لتشمل نصوصاً نثرية. وقد انطوت هذه الممارسة، في تعددها، على تجريب يكشف عن وعي بمأزق الشكل الكتابي؛ وهو ما تبدّى في تضمين بعض قصائد الشاعر لحمل نثرية.

ج - وعي محمود درويش بإبدال اللغة، وهو وعي اقتضاه التنبّه لخصوصية اللغة في خطابه الشعري، تركيباً ومُعجماً. وهذه الخصوصية هي ما يسمّى ممارسته النصية بالفرازة. وقد بدا جلياً أن هذه اللغة عرقت إبدالات تميّزت بالتقطع، حيث تختلف وظيفتها من مجموعة شعرية إلى أخرى، وهو اختلاف تستدعيه طبيعة التجربة نفسها.

وعلى هذا الأساس، ندعونا إشكالية البحث، في ضوء هذا الافتراض متعدّد العناصر، إلى قراءة نسقية لأعمال محمود درويش، قراءة تبحث في العلاقات التي تنسجها مختلف العناصر البنائية للقصيدة، فيما هي تؤسّس لخطاب شعري مسكون بالسؤال.

3

يتحدّد متن الدراسة في أعمال الشاعر محمود درويش. وهو اختيارٌ استراتيجي، دعّتنا إليه القراءات التي قمنا بها، على نحو مُتّصل، لأعمال الشاعر، في ضوء تعدّد أشكال الكتابة لديه، وافتراض صدوره عن وعي نظري يتّواشج مع الفعل الكتابي، في ارتباط بالإبدال الذي مَسّ ممارسته النصية من زاوية اللغة.

إنَّ مقارنة اللغة في شعرية محمود درويش هي بحثٌ في مُمكن مُنجزه النصي الموسوم بالغَزَاة والاختلاف، والذي عَرَفَ سِرورَةً، وحَقَّقَ تراكُماً في الكتابة الشعرية وغيرها، ثُمَّ رَاهَنَ على تأسيس خطابٍ شعريٍّ شُغِلَ بقضايا القصيدة، وأسئلتها الأكثر عمقاً. وهي كلها خصائصٌ جعلت هذا المتن أقرب إلى استضافة إشكالية البحث وفرضياته.

يُشكِّلُ متنُ الشاعر محمود درويش الحقلَ الإجرائيَ لاختبار إشكالية الدراسة، على افتراضٍ قابليته لاستيعاب إبدال اللغة كتصوّر نظري يتأسس أثناء البناء. على أن انطلاقنا من النص الشعري نحو استخلاص نظرية بنائه، جعلنا بعيدين عن تتبع منهجية قبلية؛ تنطلق من النظرية وتتوجه إلى النص لتبحث لنفسها عن إمكان التحقيق.

وهكذا، ارتأينا الانطلاق من الكُلي في كتابة محمود درويش، بعده مُضيئاً للجزئي فيها. إذ إنَّ الاقتصار على نماذج شعرية من مجموع أعمال الشاعر، اختزالٌ لنتاجه، وعائقٌ منهجي لاختبار إشكالية الدراسة، والتي تتطلب تتبع الممارسة النصية لدرويش في شموليتها.

4

يتأسس الأدب العربي الحديث على مجموعة من التصورات النظرية التي أثبتت فعاليتها وأثرها في المنجز النصي لمؤلفين في الكتابة النثرية والشعرية. وقد جعلت هذه التصورات الأدب العربي مُندمجاً مع آداب العالم، ومُتوجّهاً نحو خلق طرائق جديدة للكتابة والأجناس الأدبية. ومن ثمَّ يكون البحث في هذه التصورات النظرية سعيّاً إلى الكشف عن موقع الأدب العربي الحديث ضمن الآداب العالمية، وإعادة قراءة هذا الأدب في ضوء الاهتمام بوغي ولا وعي الكاتب بالتصورات التي تقوم الأعمال عليها، ومنها تنطلق. إنَّ الأدب العربي الحديث انفتح، وهو يسعى إلى التحديث، على آداب العالم، وقد ساعده فعل الترجمة على ذلك. وفي سعيه هذا إلى الانفتاح، اهتمَّ الأدب العربي بالوعي النظري المرتبط بالأجناس الأدبية وقضية الحدود بينها، كما انفتح على الفنون المعاصرة من موسيقى، ورسم، وسينما، وأبدل لغته التي تعدُّ روح كل عمل أدبي.

تستدعي، إذن، إعادة قراءة الأدب العربي الحديث استحضار تلك التصورات التي وجهت الممارسات النصية؛ حيثُ تتفاوت قوة حضورها في الأعمال الأدبية، بحسب وعي الكاتب بها. فمن الأدباء من يُفكر فيما يكتب؛ يُصرِّح، أو يُصدر بياناً يضع الأسس النظرية لتصوره في الكتابة. ومن الأدباء من تعكس ممارسته النصية هذه التصورات دون تصريح

مُسَبِّقٍ مِنْهُ. وَيَبْقَى الْقَارِئُ، الْمُتَحَصِّنُ بِالسُّؤَالِ الْمُعْرِفِيِّ وَبِأَلْيَاتِ الْقِرَاءَةِ، وَخَذَهُ الْقَادِرَ عَلَى اسْتِجْلَاءِ هَذِهِ التَّصَوُّرَاتِ الَّتِي تَحَكَّمَتْ فِي الْمَهَارَةِ النَّصِيَّةِ لِهَذَا الشَّاعِرِ أَوْ ذَاكَ، وَاسْتِنْبَاتِ الْأَسْئَلَةِ بِخُصُوصٍ مَدَى وَغِي الشَّاعِرِ بِمَا يَكْتُبُ.

تَهْتَدِي دِرَاسَتُنَا بِالشَّعْرِيَّةِ، وَمَعَهَا تَبَادُلُ الْأَسْئَلَةِ. وَالصُّدُورُ عَنِ الشَّعْرِيَّةِ، لَا يَعْنِي الْإِنْفِلَاقَ عَلَى إِمْكَانٍ قَرَائِيٍّ أَحَادِي الْبُعْدِ فِي الْمَقَارَبَةِ، بَلْ هُوَ خِيَارٌ مِنْهَجِي يَسْعَى إِلَى نَقْلِ اللُّغَةِ مِنَ اللَّسَانِيَّاتِ إِلَى الْخُطَابِ، فِيمَا هُوَ يَسْمَحُ بِإِمْكَانِيَّةِ الْبَحْثِ الْمُتَجَدِّدِ فِي الْمُنْجَزِ النَّصِيَّ وَجَعَلَهُ الْمُنْطَلَقَ نَحْوَ بِنَاءِ نَظَرِيَّتِهِ. وَقَدْ شَكَّلَ هَذَا التَّوَجُّهُ نَوَاطِفَ هَذِهِ الدِّرَاسَةِ وَغَايَتَهَا فِي أَنْ؛ بِالنَّظَرِ إِلَى أَنَّ مُعَامَرَتَنَا، فِي الْإِنْفِلَاقِ مِنَ النَّصِّ، كَانَتْ تَهْجِسُ بِمَا تُقَدِّمُهُ هَذِهِ النُّصُوصُ مِنْ طَرَائِقَ بِنَائِيَّةٍ، حَيْثُ تَضْطَلِمُ الْقِرَاءَةُ بِمُمْكِنِ النَّصِّ، الَّذِي يُجَاوِزُ النَّظَرِيَّةَ، وَيُضْبِحُ، حِينَهَا، كُلَّ تَصَوُّرٍ مُسَبِّقٍ عَاجِزاً أَمَامَ فُضَاءِ الْقَصِيدَةِ الْمُفْتُوحِ.

وَيَتَطَلَّبُ تَنَاوُلُنَا لِلُّغَةِ، فِي أَعْمَالِ مُحَمَّدٍ دُرُوشِ، مُقَارَبَتَهَا فِي عِلَاقَةِ بِنَاقِي الدَّوَالِ الْبَانِيَةِ لِلْقَصِيدَةِ. إِذْ إِنَّ الْإِشْتَغَالَ عَلَى اللُّغَةِ يَتِمُّ دَاخِلَ الْخُطَابِ، وَلَيْسَ بِمُعْزَلٍ عَنْ عُنَاصِرِ الْإِيْقَاعِ وَالصُّوْرَةِ وَالدَّلَالَةِ، فِي إِطَارٍ مِنَ الْعِلَاقَاتِ الْمُؤَسَّوْمَةِ بِالتَّوَاشُجِ وَالتَّدَاخُلِ، بِحَيْثُ يَكُونُ الْإِيْقَاعُ مُتَحَكِّمًا فِي نَسَقِ الْخُطَابِ «أَيُّ بِنَاءِ عُنَاصِرِهِ وَمُكَوِّنَاتِهِ ضَمَّنَ تَنْظِيمٍ وَتَرْتِيبٍ يَسْتَقِلُّ بِهِمَا الْخُطَابُ الْمَفْرَدُ عَنْ غَيْرِهِ مِنَ الْخُطَابَاتِ. وَبِنَاءِ الْخُطَابِ بِوَاسِطَةِ الْإِيْقَاعِ مَعْنَاهُ مَرُورُ الذَّاتِ الْكَاتِبَةِ فِي اللُّغَةِ»³.

5

اِقْتَضَى اعْتِمَادُنَا عَلَى إِشْكَالِيَّةِ ذَاتِ فَرَضِيَّاتٍ مُتَعَدِّدَةٍ، تَقْسِيمَ الدِّرَاسَةِ إِلَى قِسْمَيْنِ رَئِيسَيْنِ، يَضُمُّ كُلُّ مَنَّهُمَا فُصْلَيْنِ. خَصَّصْنَا الْقِسْمَ الْأَوَّلَ لِلْوُقُوفِ عَلَى تَعَدُّدِ الْمَهَارَةِ النَّصِيَّةِ لِمُحَمَّدٍ دُرُوشِ، ثُمَّ الْوَعْيِ النَّظَرِيِّ الَّذِي وَشَّمْ هَذَا التَّعَدُّدَ، وَأَثَرُهُ بِمُجْمُوعَةٍ مِنَ التَّصَوُّرَاتِ وَالْمَفَاهِيمِ الَّتِي بَرَزَتْ فِي وَعْيِ الشَّاعِرِ وَلَا وَعْيِهِ.

وَيُرَكِّزُ الْفَصْلُ الْأَوَّلُ مِنَ هَذَا الْقِسْمِ عَلَى مُجْمُوعَةٍ مِنَ الْعُنَاصِرِ الْمُمَهَّدَةِ لِلِإِشْتَغَالِ عَلَى عُنَاصِرِ الْفَرَضِيَّةِ. وَعَلَى هَذَا الْأَسَاسِ تَمَّ الْإِنْتِقَالُ مِنْ مُقَارَبَةِ مَوْضُوعٍ تَلْقَى مُحَمَّدُ دُرُوشِ فِي النَّقْدِ الْعَرَبِيِّ، مِنْ خِلَالِ زَاوِيَتَيْنِ، هُمَا زَاوِيَةُ الْمَضَامِينِ، وَزَاوِيَةُ الْخُصَائِصِ الْفَنِيَّةِ وَالْجَمَالِيَّةِ، إِلَى إِنْجَازِ قِرَاءَةٍ جَدِيدَةٍ لِهَذِهِ الْأَعْمَالِ تَرُومُ الْوُقُوفَ عَلَى الْمَحْطَّاتِ الْمُفْصَلِيَّةِ الَّتِي

3. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة، 2014، ص. 178.

ميّزت المسارَ الإبداعي للشاعر، شعراً ونثراً، وتهدف إلى الكشف عن العناصر النصّية التي ميّزت هذا المنجز النصي من طرائق تتصل بالكتابة لدى درويش.

ويتوجّه البحث، في الفصل الثاني من القسم الأول، نحو النصّ الشعري، لاستخلاص مفاهيم وتصوّرات صدرت عنها الممارسة النصّية لدرويش. وتتلخّص هذه التصرّوات والمفاهيم في الشعر والتحوّلات التي عرفها، ثمّ النثر والأبعاد التي يأخذها ضمن العملية الإبداعية لدرويش، والتعلّقات النصّية التي تنبني بين الشعر والنثر؛ من مشهد شعري، وقصيدة بخصائص نثرية. وقد دفعنا إصرار درويش على الاستمرار في كتابة قصيدة موزونة إلى مساءلة مفهوم الإيقاع لديه من خلال البناء البصري للقصيدة، ووضع المكان النصّي فيها. وأخيراً، يتناول هذا الفصل التحوّلات التي عرفتها الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لدرويش، وعلاقتها بالتشكيل، ثم انتقالها من الصورة الرمزية إلى صور في ذاتها.

مع القسم الثاني، سيأخذ اشتغالنا منحى آخر، من خلال تركيزه على اللغة. فبعد أن مكثتنا قراءة أعمال الشاعر من استجلاء المفاهيم والتصرّوات التي تؤسس الوعي النظري لدرويش بالمسألة الشعرية، لنا أن نتوجّه، في الفصل الثالث، إلى استخلاص تصوّر درويش عن اللغة، انطلاقاً من النص الشعري نفسه، وانتقالاً إلى الوقوف على عناصر المعجم الشعري لديه، والطرائق التي يبني بها التركيب، من خلال عنصرين رئيسين هما التقديم والتأخير، والاعتراض.

وسيكون الفصل الرابع امتداداً للاشتغال على دالّ اللغة، وسعيّاً إلى الوصول لحلّصات تمس خصوصية اللغة عند درويش، ممثلة في زمنيّة التركيب؛ أي البحث في ما يمنح هذا التركيب فريدة. بالإضافة إلى أن مقاربتنا ستقودنا إلى تتبع الإبدالات التي عرفتها هذه اللغة، وذلك استناداً إلى وظائفها. كما تناقش الدراسة، في محطتها الأخيرة، مسار الخطاب لدى محمود درويش، حيث تبدّى لنا علاقة اللغة بباقي عناصر الخطاب الشعري، وهو ما سيظهر في الأزمة التي بلغتها الممارسة النصّية للشاعر في أعماله الثلاثة الأخيرة، وهي أزمة بدت من داخل النصّ بعدو محتبراً مستمراً، يدعونا إلى مساءلته، وتعرّف مركزية اللغة فيه.

إنجازُ الدراسة جُهداً مُنظماً في العمل، بدءاً بِمُحاولةِ استنبات أسئلةٍ تقودُنا، وتوجَّهنا نحوَ تطويع إشكاليةِ البحثِ وفرضياته، ومن ثَمَّ فتَحِها على مشروعِ اشتغالٍ مُستقبليٍّ.

وهكذا، كُنَّا أمامَ صعوبةٍ تحديدِ عَيِّنةِ المتن، وإمكانِ حضره في نماذجٍ من شعر درويش، إلَّا أنَّ توقُّفَ هذه الممارسةِ النصيةِ بوفاته، دفعنا إلى توسيع دائرة الاشتغال على مجموعِ المتن، والانطلاقِ من القصيدة نحو النثر بأشكاله، سعيّاً إلى تحقيقِ قراءةٍ تتوجَّه من النص الشعري إلى استخلاصِ نظريته.

من جهةٍ أخرى، شكَّلت بعضُ القراءاتِ المنجزة عن أعمالِ محمود درويش عائقاً، بعدها قراءاتٌ صادرة عن تصوُّراتٍ قبلية؛ رَبَطَتْ نِتاجَ الشاعر بالشعر السياسي، وغَيَّبَت الشعري والفني والجمالي فيه، فكانَ لزاماً قراءةُ هذه المقاربات، ثم نسيائها، والإنصاتُ لصوتِ القصيدة، وإبدالَ زوايا النظر إليها.

7.

ختاماً، أتقدِّمُ، بِجزيلِ الشكرِ والامتنانِ إلى أستاذي محمد بنيس الذي صاحبَ هذا العملَ، وتابَعَ مختلفَ مراحلِهِ بالنقدِ والسؤالِ، ولولا توجيهاًته الدقيقةُ وآراؤه الرصينةُ لَمَا كَانَ لهذه الدراسة أنْ تبني سؤاها. لقدَ كَانَ الأستاذُ مُنصِتاً ومُوجَّهاً، في الوقتِ نفسِهِ الذي كَانَ فيه معلِّماً ومُربِّياً، ومهما أَثْنَيْتُ عليه فَلَنْ أُوفِيَهُ حَقَّهُ الرَّمزيَّ. وأتوجَّه بِخالصِ الشكرِ والتقديرِ إلى الأستاذِ عبد الجليل ناظم على اهتمامه بهذا البحثِ متابعةً وتأطيراً ومساعدةً. كما أَشْكُرُ الأستاذَ عز الدين الشنتوف على متابعته الجادة لهذه الدراسة، وملاحظاته المعرفية والمنهجية التي أنارت المعتم في طريقِ البحثِ، وفتَحَتْ لَهُ أفقاً أرحبَ. والشكرُ موصولٌ إلى الأستاذِ سعيد الحنصالي على التأطيرِ والمواكبة، وإلى زوجتي التي تحمَّلتِ تبعاتِ إعدادِ هذا البحثِ، بِصَبْرٍ وأناةٍ، وإلى يوسف البهالي، وحفيظ الشرقاوي صديقِ الشعرِ والعُمر.

القسم الأول
كتابة محمود درويش
تعدد الممارسة النصية وبناء الوعي النظري

وكانني قد متُّ قبل الآن...
أعرفُ هذه الرؤيا، وأعرفُ أنني
أمضي إلى ما لستُ أعرفُ، ربّما
ما زلتُ حيّاً في مكانٍ ما،

محمود درويش

جدارية

مدخل

نختار، في القسم الأول من هذه الدراسة، الاشتغال على موضوع تعدد الممارسة النصية للشاعر محمود درويش والوعي النظري المرتبط بها؛ وذلك لما يمكن أن يسمح به من إضاءة للمتن الذي ستشغل الدراسة به، ومن إمكانية لطرح أسئلة ترتبط بالإشكالية والفرضيات التي تصدر عنها. فالانطلاق من التعدد الذي وسّم ممارسة درويش، يُفضي إلى افتراض تعدد في مستوى عناصرها. كما أن الاقتراب من الأعمال بقراءتها وتقديمها، انطلاقاً من الوقوف على المحطات المفصلية فيها، واستنطاق المهيمن، خياراً استراتيجي يهدف إلى بناء متن داخل المتن الأعم، يكون الحقل الإجرائي للدراسة والتحليل، وفيه تُنصت إلى صوت محمود درويش، ونقترب من ممارسته الإبداعية، ونكشف، من خلاله، عن التصورات النظرية التي توطر المنجز النصي لهذا الشاعر.

لهذا الاختيار مسوغاته وحدوده في آن. فإذا كان الوقوف على هذا المتن، انطلاقاً من شرحه، إضاءة له، فإنّ كلّ إضاءة تقتضي إشراك من خبر، قبلها، هذا المتن. وهو ما يعني أن تقديمنا للأعمال سيقتح على التجارب النقدية للدارسين الذين تطرّفوا إلى أعمال درويش بالتحليل والمساءلة. على أن هذا الانفتاح لا يعني بالضرورة التحصن وراء قراءة تطمئن إلى أسئلتها وواقعها، بقدر ما يرتبط الانفتاح، هنا، بالاطلاع على القراءات المنجزة عن المتن قيد الاشتغال، تجنباً لكل تكرار غير ذي جدوى.

بهذا المعنى تكتمل أضلاع الفصل الأول؛ تقديم للأعمال الشعرية والنثرية، ووقوف على عناصر تلقّيها في النقد العربي، ثم قراءة في الأعمال انطلاقاً من المهيمن فيها، مع الوقوف على العناصر النصية التي طرحتها هذه الأعمال أثناء فعل التلقّي والتأويل، والعمل على استخلاص خصائص هذا المتن الذي سيكون مختبراً لتحقيق الإشكالية والفرضيات.

فيما سيتوجّه الفصل الثاني، من هذا القسم، إلى مساءلة المنجز النصي لدرويش،

بهدف استخلاص تصوّراته عن مفاهيم الشعر والنثر والإيقاع والصورة، وما يربطُ بينها من وشائجٍ وعلائقٍ تجعلُ منها مُتفاعلةً في بناء الخطاب الشعري للشاعر، وهو ما يستدعي منّا الانطلاق من النص الشعري، والانفتاح على مختلف النصوص التي كتب درويش.

الفصل الأول

تعدد الممارسة النصية عند محمود درويش

1. تلقي محمود درويش⁴

بدءاً، يتعيّن التنصيصُ على استِجَالَةٍ حَصَرَ الدَرَّاسَات التي تناولت شعر درويش، مُنْذُ نهاية الستينيات من القرن العشرين حتّى اليَوم. فالتَّجَرُّبَةُ التي خاضَهَا الشَّاعِر على امتدادِ أربعين سَنَةً، رَاكَمَتْ نِتَاجاً شِعْرياً مُوسُوماً بِالغَزَاة. وَقَدْ عُنِيَ هَذَا النِّتَاجُ بِمُقَارِبَات نقديةٍ مُخْتَلِفَةٍ؛ غَيَّرَتْ مِنْ أَدَوَاتِ قِرَاءَتِهَا، وَجَعَلَتْ المُنْجَزَ النَّصِّي لدرويش مَفْتُوحاً على تعدد القِرَاءَةِ والتَّأْوِيل.

يفضي الوقوفُ على المَوْجَّهَاتِ القِرائية التي اعتمدَهَا الدَّارِسُونَ في مُقَارَبَةِ أَعْمَال درويش، إلى تَحْيِينِ المَوْضُوعِ وَأَسْئَلَتِهِ. انْطِلَاقاً مِنَ الاسْتِمْرَارِ فِي التَّفَكُّيرِ فِي مَسَالِكِ قِرائيةٍ سَبَقَ لِلتَّلَقِّي أَنْ اُنْشَغَلَ بِهَا، أَوْ اُنْتَهَى إِلَيْهَا. وَبِذَلِكَ تُحَافِظُ دَرَّاسَتُنَا عَلَى الْمَسَافَةِ بَيْنَهَا وَبَيْنَ مَا كُتِبَ عَنْ درويش وَأُنْجِزَ عَنْ نِتَاجِهِ الشَّعْري.

وَتَكْشِفُ قِرَاءَةُ عَيْنَاتٍ مِنَ المُقَارِبَاتِ المُنْجَزَةِ عَنْ مُمَارَسَةِ درويش الإبداعية أَنَّ التَّقْدِ تعاملَ مَعَهَا انْطِلَاقاً مِنْ وَضْعِيَّاتٍ مُتَبَايِنَةٍ. فَبَعْضُهَا قَرَأَ شِعْرَ درويش مِنْ حَيْثُ المَضمُون، فَجَعَلَ مِنْهُ مُعَبِّراً عَنْ قُضَايَا الوَطَنِ، بَلْ شَاعِراً لِلْمَقَاوِمَةِ وَلِلقُضِيَّةِ الفِلَسْطِينِيَّةِ. وَوَقَفَ

4. يمكن الاطلاع على دراستنا الموسومة بـ: «تلقي محمود درويش في النقد الأدبي العربي» المنشورة في مجلة مشارف مقدسية، العدد 7، اللجنة الوطنية للقدس عاصمة دائمة للثقافة العربية، رام الله. وفي الدراسة انفتاح أوسع على التجارب النقدية التي قرأت نتاج محمود درويش، انطلاقاً من التقسيم الذي صدرنا عنه.

البعض الآخر على ما في هذه الممارسة من عناصر وخصائص فنية وجمالية. تقف قراءتنا لما أنجز من مقاربات نقدية عن نتاج درويش، عند نموذجين من كل فئة. وبذلك فإن دراستنا تحمي نفسها من الانصراف إلى مقارنة شاملة، وتخصّص من الانسياق وراء كل تأويل مُضلل، وخطاب إعلامي مُقل.

1.1. شاعر القضية

لقد اتفق جُملة من الدارسين على مقارنة أعمال درويش انطلاقاً من مضامين شعره، ومن أهم الدراسات في هذا الباب وأولها دراسة رجاء النقاش محمود درويش: شاعر الأرض المحتلة، والتي رأى فيها الناقد أن نتاج الشاعر تعبير صريح عن القضية الفلسطينية، وتتبع لتحولاتها في الزمان. كتب النقاش: «ولقد كان من الطبيعي أن تمتد أي دراسة لمحمود درويش إلى دراسة القضية التي يعبر عنها ويستمد منها تجاربه الإنسانية [...] هذه التجارب التي يعتمد عليها في قصائده المختلفة، ولذلك فقد عنيت هذه الدراسة بقضية العرب في إسرائيل وظروفهم المادية والنفسية»⁵.

على أن رجاء النقاش ينطلق في دراسته من معطى جاهز، هو حضور القضية الفلسطينية في الشعر الفلسطيني. وهو بهذا المعنى، يبحث في شعر درويش عما يُعصّد طرحه المنهجي، انطلاقاً من استنطاق القصائد من زوايا العذاب، والتقتيل، ومشاهد الجرائم الإسرائيلية في حق الفلسطينيين. وقد دعا هذا الاستنطاق الناقد إلى أن يكتب ضمن كلمته الأخيرة من كتابه: «محمود هو تلميذ هذه المأساة، وابنها، وشاعرها ومغنيها الكبير [...] وهو شاعر الأرض... يتمسك بها، بأعشابها وصخورها وتراثها وترباتها إلى أبعد الحدود... وقضية ارتباطه بالأرض هي قضية مقدسة عنده»⁶.

وإن كانت دراسة النقاش صادرة في زمن كانت فيه تُمارس درويش في بداياتها الأولى، فإن قراءة الناقد فيصل دراج متأخرة في الزمن، وهي بالرغم من ذلك، تُراهن على إعادة قراءة نتاج درويش بعدة شاعر الأرض المحتلة. بل إن قراءة الناقد تذهب إلى اعتبار أعمال درويش تحريضية، فهي تتراوح بين الأمل، وبين الحيرة والتفؤل، وتعمل على شحذ الهمم من أجل الدفاع عن الوطن المسلوب. كتب دراج:

5. رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، بيروت، الطبعة الثانية، 1971، ص. 8.

6. المرجع السابق، ص. 307.

«فالأرض سيّدة، وعلى الشاعر أن يدافع عنها مع آخرين، وفلسطين محتلة والشاعر عاشق لها، يعبدها لأنها جديرة بالعبادة [...] الأرض التي التبت بالحبيبة، هي البداية، والشاعر تابع لها، يستمد من جرحها ثورة، ويستولد من أغنيتها نشيده، فهي قوامة عليه، يمشي وراءها، ويصف أقدارها، في انتظار الفجر وتكاثر السنابل»⁷.

لقد عانى محمود درويش كثيراً من تلك القراءات التي حَصَرَتْ نتاجه في نطاق القصيدة السياسية التحريضية، وقد عبّر عن رفضه لذلك في عدّة مناسبات، وفي كثير من اللقاءات الصحفية، كان آخرها الحوار الأخير، أياماً قبل وفاته. قال : «لقد تعرضت قصيدي إلى التأويل السياسي المفرط، وكان همّ النقاد الوحيد هو البحث عن موقف ما ثاو في القصيدة يدين محمود درويش ويحرج وطنيته»⁸.

إنّ هذا التصريح المباشر من درويش يتماشى مع ما كنّا قد أشرنا إليه سابقاً، من أنّ الشاعر لم يُعَدَّ يرغب في أن يُقرأ نصّه قراءةً واجديّةً، تنظر إلى العمل بعَدّه بياناً سياسياً يرفض ويُندد الممارسات الإسرائيلية، أو خطبةً حماسية تستحثّ المقاومين للدفاع عن الوطن.

2.1. شعرية درويش

بالمقابل، انخرط مجموعة من الدارسين في تأوّل الفعل الشعري لمحمود درويش انطلاقاً من عناصر فنيّة وجمالية مُتعدّدة، وبالتالي منح النصّ حرية البوح بإمكانات قراءته، خصوصاً وأنّ هذا المتن لا يُكفّ عن طرح الأسئلة، في الوقت نفسه، الذي يُعرّض فيه على القراءة التي لها التّعدّد والاختلاف. ونُعرض هنا لمقاربتيّ دارسين هما : محمد بنيس ومحمد مفتاح.

قاربَ محمد بنيس، في إطار اشتغاله على الشعر المعاصر، عيّناتٍ من أعمال محمود درويش، إلى جانب شعراء هم : بدر شاكر السياب، وأدونيس، ومحمد الخمار (الكنوني). والقصائد التي اختارها الدّارس هي : «ضباب على المرأة»، و«ساقطع هذا الطريق»،

7. فيصل دراج، «القصيدة والأرض المتحوّلة»، في هكذا تكلم محمود درويش، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 2009 ص.32.

8. حكيم عنكر، «محمود درويش : شعري تعرّض لكثير من القراءات المغرصة»، في القدس العربي، العدد 5939، بيروت، 2008.

و«أحمد الزعتر»، و«تلك صورتها وهذا انتحار العاشق». وقد صَدَرَ بنيس في هذه المقاربة عن الشعرية، بما هي أداة لدراسة الخصائص الداخلية للنص الشعري.

تُحَضَّرُ نصوص درويش في دراسة محمد بنيس، ابتداءً من اشتغاله على الوقفة في محور النص وبناء الإيقاع. وقد توصل الناقد إلى خلاصة مفادها تعدد الوقفة لدى الشاعر. كما يكشف بنيس اعتماد درويش على الوحدة الوزنية، والتفعيلة الناقصة منها، كما في قصيدة «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق». ويذهب إلى عدّ قصيدة درويش تقوم على قانون القافية المتوالية والمتناوبة، وقانون القافية المتواطئة، واعتماد الكلمة المعزولة؛ أي تلك التي تنفرد وحدها بيت.

ويواصل محمد بنيس استجلاء خصائص كتابة درويش متوقفاً عند عنصر التوازي، بما هو عنصر من عناصر الانفصال الدلالي المكون لخصيصة الإظهار. يضاف إليه الحذف، الذي لا يتأسس إلا بالإيقاع وفيه. كما يخص الدارس قصيدة «أحمد الزعتر» بدراسة مهمة، من حيث التداخل النصي. ويسجل بأنها تنتمي إلى فضاء شعري خاص هو العذاب الفلسطيني. ويرز النص الغائب لهذه القصيدة في الخطاب السياسي والتاريخي: «إن الخطابين التاريخي والسياسي هما، باعتقادنا، النواة المركزية، للنص الغائب في هذه القصيدة»⁹. وتتقدم مقارنة الناقد محمد مفتاح، لعينات من قصائد محمود درويش، ضمن كتاب: مفاهيم موسوعة لنظرية شعرية (اللغة - الموسيقى - الحركة). وقد تناول مفتاح إلى جانب محمود درويش، كلاً من: المهدي أحرّيف، وأدونيس، ومحمد بنيس، وعبد الرحمن بوعلي، ورشيد المومني، وحسن نجمي. وقد قامت هذه الدراسة على منهج يستند إلى مجموعة من المعارف والعلوم، وهو ما جعل المقاربة أشمل، وأوسع في التحليل وفي الوصول بالنص الشعري إلى أماكن قرائية غير مطروقة سابقاً. كتب:

«اعتمدنا على تصورات ونظريات ومناهج مستقاة من العلوم المعرفية، بما تحتوي عليه من علم الأعصاب، وعلم تحصيل المعرفة، وتدبيرها، وعلم النفس، واللسانيات، وفلسفة الذهن؛ ورؤى العلوم المعرفية هي التضافر بينها لتحليل ظاهرة ما؛ وإعمالاً لهذه الرؤى، فإننا أقمنا التوسيع على ثالث؛ هو اللغة، والموسيقى، والحركة، باعتباره جذراً تنفرع عنه جذوع، وأعصان، وأفنان؛ لذلك خصصته الأبحاث المعاصرة بعناية فائقة»¹⁰.

9. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنيته وإبدالاتها الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 197.

10. محمد مفتاح، مفاهيم موسوعة لنظرية شعرية، الجزء الأول: مبادئ ومسارات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة

بالرجوع إلى كل هذه المعارف والنظريات والمناهج، تأخذ دراسة محمد مفتاح في مقارنة نصوص درويش. ويظهر أول تجلٍ لهذا الاشتغال في مقارنة قصيدة «الأرض»، انطلاقاً من مقارنة الشبكة الدلالية، التي تُفيد بأن المفاهيم مخزنة في الذاكرة البعيدة، وأن درويش يتحدث عن الأرض انطلاقاً مما ترسخ في ذاكرته عن ماضي فلسطين. على أن الناقد يقف عند تشاكل الزمن في القصيدة المذكورة ويلاحظ بأن الشاعر يكرر عدداً من الألفاظ والعبارات المرتبطة بالزمن، وهي التي تجعل هذا النوع من التشاكل بارزاً في القصيدة.

يتبدى ملمح آخر لاشتغال مفتاح على أعمال درويش، انطلاقاً من وقوفه على ديوان أحد عشر كوكبة، والذي يظهر فيه أن الشاعر استعاد تجربة الأندلسيين، وأعاد بناءها، بما يتوافق ووضع الفلسطينيين. كما خلص الدارس إلى أن هذه المجموعة الشعرية لا تقتصر على «لحن» واحد، وإنما هي مزيج من ألحان متعددة، وهو ما يؤكد أن لدرويش ثقافة موسيقية مهمة، أفاد فيها مما تتيحه الموسيقى العربية والإغريقية من إمكانيات للموسيقى والشاعر على السواء. كتب مفتاح : «إنه شعر الإنشاد، والاستلذاذ، والتأثير في المستمع، وفي المشاهد. لذلك، فإنه يتيح الفرصة أمام المحلل الموسيقي ليقوم بعمله»¹¹.

بالتوقد المنهجي نفسه، يواصل الناقد اقتفاء الأبعاد البنائية في مجموعة أحد عشر كوكبة، فبعد كشفه عن الأبعاد الدلالية والموسيقية، يبحث محمد مفتاح عن الأسس العميقة التي تنبني عليها الموسيقى - الشعر. وبالعودة إلى العمل نفسه، يستخلص الناقد أن هذه الأسس العميقة تقوم على مبادئ : التناوب والتقابل والإضافة والسؤال والجواب¹².

هذه مقارنة مقتضبة لعناصر تلقى محمود درويش في النقد العربي. وقد توجهت هذه القراءة نحو عينات من الدراسات المنجزة عن أعمال درويش، ووقفت على توجهات القراءة والتأويل. على أن الانشغال بإشكالية تلقى درويش في النقد، ليس رهان بحثنا، وإنما هو موضوع بحث مستقل، له عناصره وإشكالاته المنهجية والمعرفية.

2. قراءة في الأعمال

استطاع الشاعر محمود درويش أن يُراكم تجربة إبداعية غنيّة لها الامتداد والتنوع. إذ لم يكتفِ بكتابة الشعر، بل كتب النثر أيضاً. وبذلك يكون قد أصدر أربعة وعشرين ديواناً وكتباً نثرية تتوزع بين الرسائل واليوميات والنصوص. وتعدّ هذه الاستمرارية والتنوع مسوغين لطرح مجموعة من الأسئلة التي لها ارتباط وثيق بإشكالية الدراسة؛ من ذلك: هل هذا التعدّد في الممارسة يعني، بالضرورة، تعدّداً في طرائق الكتابة؟ ثم، هل لهذا التعدّد أثرٌ في إغناء ممارسة محمود درويش الشعرية؟

1.2. دواوين شعرية

يُنّ الديوان الأوّل عصافير بلا أجنحة، الذي تحلّى عنه محمود درويش من أعماله لاعتباراتٍ سيأتي توضيحها لاحقاً، وديوانه الأخير لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، مسافةً زمنيةً تُجاوز الأربعين سنةً، ومسافةً إبداعيةً يصعبُ تعيُنُها، وتجربةً تُراهن على الاستمرارية والانفتاح على باقي الأجناس الأدبية.

لا ننوي، في الوقوف على دواوين محمود درويش، أن نُمارِس فعل التتبّع التاريخي لعملية الإبداع الشعري لديه، بقدر ما نرومُ استجلاء القضايا التي أثارها هذه الأعمال. فالمثنى الشعري يجرّس على استنطاقه، واستخلاص السمات الدالة فيه، والكشف عن الإبدالات التي مسّت عناصره، انطلاقاً من المهيمن.

لقد اختلف الباحثون، في طرائق قراءة أعمال درويش، بين تقسيمها إلى مراحل، أو حقبة، أو قضايا، أو خصائص فنية. على أنّنا نختار تقديم هذه الأعمال وفق منظورٍ يتغيّر الوقوف على الإبدالات الكبرى التي وسمّت ممارسة درويش، ضمن الإطار العام الذي يسيّج البحث، وهي بذلك تُعرّفنا على أعمال درويش بشكل أكثر دقة، من التسجيل.

1.1.2. نشدان الجمال

في عام 1964 أصدر محمود درويش ديوانه أوراق الزيتون، والذي جاء مرتبطاً بقضايا الشعب والوطن. وقد تنبّه رجاء النقاش إلى هذه الانعطافة الحاصلة في الشعر الفلسطيني مطلع الستينيات حيث التحول من الحزن واليأس إلى الثورة على المضمون، ومناقشة قضايا الوطن، فكتب:

«هذا هو جيل المقاومة الذي تربى في نيران ثورة عام 1936، والذي كان شعره

غذاء لهذه الثورة.. يلهيها ويطعم وجدانها بقصائده النبيلة الصادقة [...] وهذا الجيل من شعراء ثورة 1936 هو التراث الفني والنضالي الذي تجدد - شعرا وكفاحا - في محمود درويش وفي جيله من شعراء المقاومة في الأرض المحتلة.¹³

وقد دعا درويش في أوراق الزيتون الشعراء إلى استنابات قصيدة لها الجدة والثورة على المضمون. بعد مرحلة طأها اليأس والحزن اللذين كانا يُجَيِّمان على الشعراء، بعد هزيمة العرب عام 1948. كتب الشاعر في قصيدة «عن الشعر» :

قصائدنا، بلا لون

بلا طعم... بلا صوت !

إذا لم تحمل المصباح من بيت الى بيت !

وإن لم يفهم «البسطا» معانيها

فأولى أن نذريها

ونخلد نحن... للصمت !¹⁴

لا يُخفي درويش في هذا المقطع من القصيدة، وفي غيره من قصائد الديوان، اهتمامه بالناحية الفنية، وحرصه على أن يكون الشعر في متناول القارئ، وبالتالي أكثر شريحة من الناس :

أجلّ الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلب

كل قارئ..

فإذا لم يشرب الناس أناشيدك شرب

قل، أنا وحدي خاطئ..¹⁵

مع عاشق من فلسطين (1966)، وآخر الليل (1967)، والعصافير توت في الجليل (1969)، وجيبتي تنهض من نومها (1970) سيتقل الشاعر من التعبير عن قضية الفلسطينية إلى قضية الإنسان عموماً؛ ومن التعبير عن اللحظة السياسية الفلسطينية، إلى إنسانية الفلسطيني، وبذلك يتحقق الانتقال من «النمط» إلى «الإنسان». بهذا المعنى

13. رجاء النقاش، محمود درويش : شاعر الأرض المحتلة، مرجع سابق، ص.71.

14. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى 1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 2009، ص.63.

15. المرجع السابق، ص.72.

يتخلص درويش من الخطاب السياسي البطولي، الذي لازمه في بداياته الأولى، ويتعمق في تراجيديا الشرط الإنساني الفلسطيني وفي جمالية هذه التراجيديا.

تُومئُ قصائدُ عاشق من فلسطين إلى عِشق الشاعر للوطن. وتُعبّرُ في مجملها عن المنفى والعودة. يستهلّ الشاعر قصيدته «عاشق من فلسطين»، وهي التي تحمل عنوان المجموعة الشعرية نفسها، بتغرُّله بمحبوبته «فلسطين» :

عيونك شوكةٌ في القلبِ
توجعني... وأعبدُها
وأحميها من الريح
وأغمدُها وراء الليل والأوجاع... أغمدُها
فيشعل جرحُها ضوء المصابيح
ويجعل حاضري غداً
أعزَّ عليَّ كم روحي
وأنسى، بعد حين، في لقاء العين بالعين
بأننا مرة كنا، وراء الباب، إثنين!¹⁶

تستطير ذكرى فلسطين شوكةً في قلب درويش، لا تنفك تُسببُ له الألم، لاسيما عندما يستحضر أحداث النكبة، وما قام به المحتلون من ممارسات لا إنسانية ضد الفلسطينيين. ويرغب الشاعر في حماية بلده من الضياع؛ فبالمقاومة تبرز الحرية، وبالمقاومة يمكن أن نحيا، وبالمقاومة يمكن أن نعيش غداً أفضل. لقد اختار درويش طريق الوقوف في وجه هذا الصمت :

الشاعر العربي محروم...
تعوّد أن يموت بسيف صمته
ألقي على عينيه كل السر¹⁷

سَمَتَرْتُ صوتُ درويش، في الدواوين التي تلت عاشق من فلسطين، بقصائد تموج بالمعاناة والألم التي توضح بشكل جلي مأساة الإنسان الفلسطيني، والذي ما لبث يستفيق من حصار، ليغرق في عزلة لا مثنائية. كتب الشاعر :

16. المرجع السابق، ص. 87.

17. المرجع السابق، ص. 56.

كُفِّرَ قايِسم
إنني عدت من الموت لأحيا لأعني
فدعيني أستعر صوتي من جرح توهج
وأعيني على الحقد الذي يزرع في قلبي عوسج
إنني مندوب جرح لا يساوم
علمتني ضربة الجلاد أن أمشي على جرحي
وأمشي..
ثم أمشي..
وأقاوم!¹⁸

تنبّه صبحي حديدي إلى أنّ ديوان أحبك أو لا أحبك، يُشكّل مرحلة فاصلة في التجربة الشعرية الكبرى لمحمود درويش؛ حيثُ سيُحاولُ الشاعر، في هذا العمل، الدّفاع على أنّ له مشروعاً جمالياً، ويُنزع عنه صفة «شاعر المقاومة» التي باتت لصيقة به. وبالتالي سيَدْخلُ درويش في صراع مع قارئه الذي حاول أن يُخَصِّره في تلك الصّفة. كتب صبحي حديدي: «ومنذ سنة 1972، حين صدرت مجموعته «أحبك أو لا أحبك»، وهي الأولى له خارج فلسطين، واصل درويش تطوير مشروعه الشعري على نحو منتظم وعنيد، بحيث كانت كلّ مجموعة جديدة تشكّل نقلة أسلوبية عن المجموعة التي سبقتها».¹⁹

في أحبك أو لا أحبك سيتبدّى لنا درويش، شيئاً فشيئاً، مُنْخَرِطاً في كتابة الشعر خارجَ المعطى السياسي. ومثّل قصيدتا «مزامير»، و«سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا»، انعطافةً كبرى تُجسّد هذا المسار، وتؤرّخ له. إذ تتموّعُ قصائد هذين العملين بين مرحلتين وتجمّع بين تجربتين. تُحاولُ من خلالهما الفكّك من عناصر النصّ الشعري السابق، ثمّ ولوج تجربة النصّ الشعري الحدائثي الذي يتأسس على التأمل المغربي، والرؤية العميقة، ويقوم على لغةٍ شِعْريةٍ أساسها الإشارات والدلالات والرموز.

كتب محمود درويش:

أُحِبُّكَ، أو لا أُحِبُّكَ -

أذهب، أترك خلفي عناوين قابلة للضياع .

و أنتظر العائدين؛ وهم يعرفون مواعيد موتي ويأتون.

18. المرجع السابق، ص. 219.

19. صبحي حديدي، «محمود درويش: تسعة أطوار شعرية»، في: مجلة نزوى، العدد 72، عُمان، 2012، ص. 35.

أنتِ التي لا أحبك حين أحبك ، أسوارُ بابل
ضيقٌ في النهار، وعيناك واسعتان، ووجهك
منتشر في الشعاع

كأنك لم تولدي بعد. لم نفترق بعد. لم تصر عيني.

وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل ، وكل لقاء وداع.²⁰

إنَّ ما يُميِّز قصيدة «مزامير»، وهذا مقطعٌ منها، هو انتقالُ الوعي لدى محمود درويش من سُلطة التفعيلة والقافية، إلى إدماج السرد وإبراز عناصره، انطلاقاً من طول البيت الشعري، ثم استرسال الأبيات؛ كل واحد منها لا يتمُّ معناه إلا في علاقته بالذي يليه. وقد تطرَّق الشاعر إلى هذه المسألة في الحوار الذي أجراه معه كل من حسين البرغوثي، وحسن خضر، وغسان زقطان، وزكريا محمد، والمثبت على صفحات مجلة الشعراء :

«هذه التجربة التي تتكلم عنها جزء من مجموعة «مزامير»، حاولت أن استحضر فيها أبعاد التراث المزموري، وأقدم حيناً فلسطينياً في حوارهِ مع حنين توراتي، وهذا يقتضي أن تتحاور مع نصوص موجودة هي المزامير، إذن، هناك مرجعية جاهزة، مهما كانت مصداقيتها التاريخية، أي أدبياً أو ثقافياً على الأقل هناك مرجعية، وهذا اقتضى التشكيل بين القصيدة الغنائية والثر، ليست كل التجربة ثراً، بل هي تشكيل، وبعد أن مرت سنوات على هذه التجربة، لم أجد أنها نجحت، فكانت عبارة عن خواطر سجلت ثراً، وسط عمل شعري بالمعنى الإيقاعي، أنا لا أحكمها بجديّة، ولا أعتبرها محطة أساسية، بل مرحلة تجريبية.»²¹

أمّا قصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا»، فتشجُّ صورةً غيرَ مسبوقة للمقاوم الفلسطيني. هي صورةٌ جديدةٌ تُزاوِجُ بين سرحان الذي ليس بضحية ولا بقاتل. وإنَّما تتزاوِجُ صورته بين النمطين في آن. فقد اتخذ درويش شخصية «سرحان» بشارة سرحان»، المتهم باغتيال روبرت كندي شقيق الرئيس الأمريكي جون كندي²²،

20. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 2009، ص.15.

21. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، العددان الرابع والخامس، المركز الثقافي الفلسطيني، رام الله، 1999، ص.17.

22. أدين سرحان سرحان المهاجر الفلسطيني الذي يحمل الجنسية الأردنية، والبالغ من العمر أربعاً وعشرين سنة بتهمة

رمزاً للتأكيد على استهداف الإنسان العربي الفلسطيني، وفرصة لمعرفة أعدائه الحقيقيين.

ويسكت سرحان. ويشرب قهوته ويضيع. ويرسم
خارطة لا حدود لها. وقيس الحقول بأغلاله
- هل قتلت ؟

وسرحان لا يتكلم. يرسم صورة قاتله من جديد،
يمزقها، ثم يقتلها حين تأخذ شكلاً آخرًا..
- قلت ؟

ويكتب سرحان شيئاً على كُم معطفه، ثم تهرب
ذاكرة من ملف الجريمة.. تهرب.. تأخذ منقار طائر.
وتزرع قطرة دم بمرج بن عامر.²³

باشيشار إمكانات النثر، ينفّث مسلك آخر للشاعر يهتدي فيه بالسرد وما يُتبعه
من عناصر الحوار والتكثيف والاختزال. وسيصع درويش، منذ تلك التجربة، النواة
الأولى لقصيدة جديدة، سيكون السرد فيها عنصراً بانياً، كما سيتبنّى معنًى ذلك لاحقاً.²⁴

2.1.2. كتابة الواقع

أصدر محمود درويش مديح الظل العالي سنة 1983، وقد وضع الشاعر أسفل عنوان
المجموعة الشعرية عبارة: قصيدة تسجيلية. تُوجي صفة «تسجيلية» بكون القصيدة
ترتبط بوقائع محدّدة في الزمان الفلسطيني. ومعروف أن تشكّل بعض الأحداث الكبيرة
التي تعيشها الشعوب مصدراً، أو إطاراً مرجعياً لأعمال أدبية أو فنية، وحين يُحاول
النقاد والدارسون تصنيف تلك الأعمال، ووضعها في سياق اتجاه أو تيار أدبي مُعين، فإنّ
معيّارهم يقوم أساساً على بنائها الفني ورؤية مُنتجها. ومحمود درويش، هنا، لا يدعُ
للقارئ أو الناقد مجالاً أوسع للتأويل؛ حيثُ يصرّح، منذ غلاف الديوان، بأنّ العمل
عبارة عن قصيدة تسجيلية.

وبعودتنا إلى زمن كتابة القصيدة (1983) يتّضح لنا أنّها جاءت إثر خروج الفلسطينيين

قتل كينيدي بالرصاص، وقد أدلى عملي المتهم بتصريحات تفيد أن الأدلة ملفقة، وأن دليل الإدانة كان مجرد تسجيل صوتي
لإطلاق الرصاص مسجل من أحد الصحفيين، بالرغم من وجود تسجيل للحادث بالصوت والصورة. (عن موسوعة
ويكيديا).

23. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، 2009، ص. 110.

24. راجع المحور المعنون بـ «ذاكرة للسنين» في حضرة الغياب ضمن الفصل الثاني.

من بيروت عَقِبَ الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام 1982. فكانت هذه القصيدة تسجيلاً للوقائع والأحداث، ورَسْماً للواقع المرير، وإدانةً للإنسانية. كتب محمود درويش :

كسروك، كم كسروك كي يقفوا على ساقيك عرشاً
وتقاسموك وأنكروك وخبأوك وأنشأوا ليديك جيشاً
حطوك في حجرٍ .. وقالوا : لا تُسَلِّمْ
ورموك في بئر .. وقالوا : لا تُسَلِّمْ
وأطلت حربك، يا ابن أمي،
ألف عام ألف عام ألف عام في النهار...
فأنكروك لأنهم لا يعرفون سوى الخطابة والفرار.
هم يسرقون الآن جلدك
فاحذر ملاحهم .. وغمدك
كم كنت وحدك، يا ابن أمي
يا ابن أكثر من أب،
كَمْ كُنْتَ وحدك !²⁵

لم يكن محمود درويش ليُخفي إعجابه الشديد ببيروت، وهو الذي قَضَى بها أحدَ عشر عاماً من عمره، واستمرَّ بقاءُهُ فيها حتَّى بعد العدوان الإسرائيلي على لبنان. وقد بدا حُضورُ هذه المدينة - الرَّمز لافْتاء في مُعظم الديوان. بيروت تَقفُ معزولةً، بلا عون، في وجه الاجتياح. فكان من الصعب على درويش أن يَسْتوعِبَ ما حصل حينها. كتب :

بيروت - صورُتنا
بيروت - سورُتنا
فإمّا أن نكونَ
أو لا تكونَ.

أنا لا أُحبُّك،
كم أُحبُّك !
غيمتانِ أنا وأنتِ، وحارسانِ يُتَوَّجان الانتباهَ بصرخةٍ،

وَيُمَدِّدَانِ اللَّيْلَ حَتَّى اللَّيْلِ الْآخِرِ. أَقُولُ حِينَ أَقُولُ
 بِيْرُوتُ الْمَدِينَةُ لَيْسَتْ أَمْرَاتِي
 وَبِيْرُوتُ الْمَكَانُ مُسَدَّسِي الْبَاقِي
 وَبِيْرُوتُ الزَّمَانُ هُوِيَّةُ «الآن» الْمَضْرَجِ بِالْدُخَانِ
 أَنَا لَا أَحْبِبُكَ،
 كَمْ أَحْبَبْتُكَ !

غَمْسِي بِاسْمِي زَهْوَرَكْ وَانْثَرِيهَا فَوْقَ مَنْ يَمْشِي عَلَى جُشْتِي
 لِيَتَسَعَ السَّرَائِي²⁶

يَتَنَظَّمُ الدِّيْوَانُ خَطَّ سُودَاوِي يَكْشِفُ وَاقِعَ بِيْرُوتِ الْحَزِينِ، وَالْأَسَى وَالْمَوْتُ
 وَالْمَعَانَاةُ الَّتِي خَلَقَهَا الْهُجُومُ الْإِسْرَائِيلِي عَلَى لُبْنَانَ. عَلَى أَنَّ نِهَايَةَ هَذَا الدِّيْوَانِ، جَاءَتْ
 مُنَاقِضَةً لِلْمَسَارِ الَّذِي سَلَكَهُ درويش، فَقَدْ جَاءَتْ النِّهَايَةُ مَمْلَكَةً بِالتَّحْدِي وَالْإِضْرَارِ،
 وَمُفْعَمَةً بِبَطُولَاتِ الْفِدَائِيِّينَ. كَتَبَ درويش فِي مَوْضِعٍ آخَرَ مِنَ الْقَصِيدَةِ :

عَبَثًا تَحَاوَلْ يَا أَبِي مُلْكًا وَمَمْلَكَةً
 فَسِرْ لِلْجُلُجُلَةِ
 وَاصْعَدْ مَعِي

لِنُعِيدَ لِلرُّوحِ الْمَشْرَدِ أَوَّلَهُ
 مَاذَا تُرِيدُ، وَأَنْتَ سَيِّدُ رُوحِنَا
 يَا سَيِّدَ الْكَيْنُونَةِ الْمُتَعَوَّلَةِ ؟

يَا سَيِّدَ الْجَمْرَةِ
 يَا سَيِّدَ الشُّعْلَةِ

مَا أَوْسَعَ الثَّوْرَةِ
 مَا أَضْيَقَ الرَّحْلَةَ

مَا أَكْبَرَ الْفِكْرَةَ

مَا أَصْغَرَ الدَّوْلَةَ ! ...²⁷

26 المرجع السابق، ص. 25 - 26.

27 المرجع السابق، ص. 84 - 85.

وبالجملة، فإنّ مديح الظل العالي، كتابةً تنشُدُ تسجيلَ الواقع كما هو. واقع مرتبط بالأحداث السياسية، والاجتماعية التي خلّفتها واقعةُ اجتياح إسرائيل للبنان عام 1982. لكنّ هذه القصيدة التسجيلية، بالرغم ممّا تعمله من صُور الدمار والخراب الذي حلّ بيروت، إلا أنّها تستندُ إلى طابع تخيليّ يستثمر المشهد البصري، ويرفعه إلى مستوى خرافي، كحياة تنهأ في كلّ المتعاليات، ويختلط فيها ترتيب الأشياء، دون احترام أيّ منطق أو قانون.

3.1.2. مختبر القصيدة

في سياق الوقوف على الإبدالات الكبرى التي وسمّت ممارسة درويش الشعرية، انتقل الشاعر، بعد مديح الظل العالي، إلى الإنصات إلى هواجس الذات والتأمل الميتافيزيقي، الذي يروم تقديم وصف دقيق للعالم وللمبادئ التي تتحكّم فيه. كما سار درويش في طريق البحث عن أشكال جديدة في الكتابة، كان الداعي إليها هو الجانب الشعري. وسيتبدّى ذلك في عمليّ هي أغنية، هي أغنية وديوان ورد أقل، الصادرين معاً سنة 1986، واللذين يضمّان قصائد كتبت في باريس. على أنّه يُمكن عدّ هاتين المجموعتين الشعريتين خوفاً جديداً، في مسألة شكل القصيدة، وبنيتها الموسيقية. تتبّنى هذه القصائد الاشتغال على مواضيع صغيرة جداً؛ كانت، إلى حدود ديوان حصار لمذائح البحر (1984)، مهملة.

لا بُدّ من الإشارة، في معرض الوقوف على ديوان هي أغنية، هي أغنية، إلى تضمّنه لقصائد تركّز على الكوني في التجربة. فالاستناد إلى السرد، هيباً للشاعر الدخول في مسير جديد عبّر عن تجلّد خطابه الشعري، انطلاقاً من تبني بناء مغاير للقصيدة، في ظلّ حرصه على قصيدة التفعيلة، وابتعاده، شيئاً فشيئاً، عن الصور الشعرية المزوجة بانسداد الأفق، والشعور باليأس الشامل.

هكذا، يأخذ محمود درويش في تجريب بعض العناصر البنائية، التي ستشكّل لاحقاً نواة لأعمال شعرية أخرى. ومن العناصر التي أولّاها الشاعر اهتماماً في هي أغنية، هي أغنية اعتماذ الرموز والأساطير. يكتب محمود درويش في قصيدة «أوديبي» :

أنا كائنٌ في ما أكونُ

وأنا أنا

ماضيّ سرٌّ لا يؤرّقني؛

سأكمل ما بدأت من الجواب، لأكملة.
لا شأن لي بالأسئلة.

عَمَّا مضى
لا شأن لي، لا شأن لي. وأنا جوابٌ للجواب،
لا شأن لي في أصل أمي
سيان، إن كانت أميرة
أو فقيرة.
أنا واحدٌ
أحدٌ
ملكٌ...²⁸

يَسْتَعِيرُ درويش في هذه القصيدة «قناع» أوديب، كما تبدّى في الأسطورة الإغريقية. والشاعر، في استدعائه لهذا القناع، يُمارس «التشخيص الدرامي المؤسس لقاعدة تبين انحراف منظور القناع عن المنظور العام والتي تكشف عن خصوصيته وفرداته».²⁹ وَيَكْتَسِبُ هذا القناع القديم دلالاته من كونه «يقودنا إلى الماضي ليعمق إدراكنا بما ينطقه في الحاضر، فإذا عمّق إدراكنا للحاضر عمّق من ثم إدراكنا للماضي».³⁰

ويأتي تجريبُ درويش لعنصر الأسطورة ضِمنَ وغية التّام بضرورة انفتاح القصيدة الشعرية على الأسطوري والمُلمحي. وبذلك فقد عرفت العديد من قصائده، الواقعة بين ديواني هي أغنية، هي أغنية وورد أقل، حضورَ بطلٍ تراجيدي مُحاصر بعالم وكون وقدر. كتب درويش عن هذه المرحلة :

«كان هاجسي في تلك القصائد أن أنقل الواقع إلى مستوى الأسطورة، وأن أزع بالأسطورة في تفاصيل الواقع، أسطرة الواقع وواقعية الأسطورة، لأنه كان هناك بطل وبطولة، وكنا ضحايا تسعى إلى التحرر والحرية من خلال تحولها إلى صياغة بطولية، وكان لا بد لأي شاعر في ظروفنا الوطنية أن يعمل بلا معاونين، كان عليه أن يعمل وحيداً، كان عليه أن يكون مؤرخاً وجغرافياً وعالم

28. محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 2009، ص. 78 - 79.

29. عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1999، ص. 54.

30. المرجع السابق، ص. 124.

أساطير ومفاوضاً ومحارباً.³¹

يَنْصَافُ إِلَى عُنْصَرِي الرَّمْزِ وَالْأَسْطُورَةِ، تَجْرِبُ دُرُوشَ لِقَضَاءِ الصَّفْحَةِ. فَالِدَارِسِ
لِقَصِيدَةِ «أَرْبَعَةُ عَنَاوِينَ شَخْصِيَّةٍ» تَشُدُّ انْتِبَاهَهُ طَرِيقَةَ الْكِتَابَةِ الشَّعْرِيَّةِ؛ بِحَيْثُ تَبْدُو
الصَّفْحَةُ مَمْتَلِئَةً، وَكَأَنَّهَا سَرْدٌ قَصِيرٌ. كَتَبَ مَحْمُودُ دُرُوشُ فِي الْعَنْوَانِ الشَّخْصِيِّ الثَّالِثِ
«حِجْرَةَ الْعَنَاءِ الْفَائِقَةِ»:

تَدُورُ بِي الرِّيحُ حِينَ تَضِيْقُ بِي الْأَرْضُ. لَا بُدَّ لِي أَنْ أَطِيرَ
وَأَنْ أَجُتِمَّ الرِّيحَ، لَكِنِّي أَدْمِي .. شَعَرْتُ بِمَلِيُونِ نَائٍ يُمَزَّقُ
صَدْرِي. تَصَيَّبْتُ ثُلْجاً وَشَاهَدْتُ قَبْرِي عَلَى رَاحَتِي. تَبَعَثْتُ
فَوْقَ السَّرِيرِ. تَقَيَّاتُ. غَبْتُ قَلِيلاً عَنِ الْوَعْيِ. مَتُّ. وَصَحْتُ
قَبِيلَ الْوَفَاةِ الْقَصِيرَةِ: إِنِّي أَحْبَبْتُكَ، هَلْ أَدْخَلَ الْمَوْتَ مِنْ
قَدَمِكَ؟ وَمَتُّ .. وَمَتُّ تَمَاماً، فَمَا أَهْدَأُ الْمَوْتَ لَوْلَا بَكَوْكَ!
مَا أَهْدَأُ الْمَوْتَ لَوْلَا يَدَاكَ اللَّتَانِ تَدْقَانِ صَدْرِي لِأَرْجِعَ مِنْ
حَيْثُ مَتُّ. أَحْبَبْتُ قَبْلَ الْوَفَاةِ، وَبَعْدَ الْوَفَاةِ، وَبَيْنَهُمَا لَمْ أَشَاهِدْ
سِوَى وَجْهِ أُمِّي.³²

يَضْطَلِعُ السَّرْدُ فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ، كَمَا فِي قِصَائِدَ أُخْرَى، ضَمِنَ التَّجَرِبَةَ نَفْسِهَا، بِضِمَانِ
تَمَاسُكِ النَّصِّ، وَهَذَا الْحَوَاجِزَ بَيْنَ الْأَجْنَاسِ وَالْفُنُونِ الْأَدْبِيَةِ الْمُجَاوِرَةِ؛ الْأَمْرُ الَّذِي يُبْرِزُ
التَّمَازُجَ وَالتَّعَالُقَ بَيْنَ الشَّعْرِ وَالنَّثَرِ، وَالْمُجَاوِرَةَ بَيْنَهُمَا. بِحَيْثُ يُمْكِنُ عَدُّ هِيَ أَغْنِيَةٌ، هِيَ
أَغْنِيَةُ الْبَذَرَةِ الْأُولَى لِبِدَايَةِ تَشَكُّلِ وَغْيِ نَظَرِي لِدُرُوشَ بِالْكِتَابَةِ فِي الْمَآيِينِ؛ أَيْ عَلَى الْحُدُودِ
بَيْنَ الشَّعْرِ وَالنَّثَرِ. وَهُوَ مَا سَنَاقِي عَلَى مُقَارَبَتِهِ لِاحِقًا ضَمْنُ هَذَا الْفَصْلِ.

انْطَوَتْ مَجْمُوعَةٌ وَرَدَ أَقْلٌ، عَلَى اقْتِرَابِ مُبَاشِرٍ مِنَ الْقَصِيدَةِ الَّتِي تَتَأَسَّسُ عَلَى التَّأَمُّلِ
مِنْ دَاخِلِ التَّجَرِبَةِ ذَاتِهَا، وَتَقْفِي الْمَعْنَى، شَيْئاً فَشَيْئاً، لِيُلَوِّغَ ذُرُوءَ الْحِتَامِ؛ إِذْ تَنْبِيهِ كُلِّ
قَصِيدَةٍ مِنْ قِصَائِدِ الدِّيَوَانِ، وَالَّتِي يَبْلُغُ عَدْدُهَا خَمْسِينَ، فِي شَكْلِ مُتَّالِيَةٍ شَعْرِيَّةٍ مُكَوَّنَةٍ مِنْ
عَشْرَةِ أَبْيَاتٍ، بِاسْتِثْنَاءِ بَعْضِ الْقِصَائِدِ الَّتِي تَجَاوَزَتْ ذَلِكَ الْعَدَدَ. عَلَى أَنَّ الشَّكْلَ الْبَصْرِيَّ
لِلْقِصَائِدِ يُؤَكِّدُ اِزْتِكَازَ مَحْمُودِ دُرُوشَ، فِي هَذَا الْعَمَلِ، عَلَى الْقَصِيدَةِ الْقَصِيرَةِ، الَّتِي تَنْفُتُحُ
عَلَى السَّرْدِ بِشَكْلِ بَارِزٍ.

31. محمود درويش، «محمود درويش ... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 19.

32. محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص. 45.

كتب محمود درويش :

نُسَافِرُ كَالنَّاسِ، لَكِنَّا لَا نَعُودُ إِلَى أَيِّ شَيْءٍ... كَأَنَّ السَّفَرَ
طَرِيقُ الْغُيُومِ . دَفَنَّا أَحِبَّتَنَا فِي ظِلَالِ الْغُيُومِ وَبَيْنَ جُذُوعِ الشَّجَرِ
وَقُلْنَا لِرُجُوتِنَا : لَدُنَّ مِنَّا مَمَاتِ السَّنِينَ لِنُكْمَلَ هَذَا الرَّحِيلَ
إِلَى سَاعَةٍ مِنْ بِلَادٍ، وَمِثْرٍ مِنَ الْمُسْتَحِيلِ .
نُسَافِرُ فِي عَرَبَاتِ الْمَزَامِيرِ، نَرْقُدُ فِي خِيَمَةِ الْأَنْبِيَاءِ، وَنَخْرُجُ
مِنْ كَلِمَاتِ الْعَجَزِ
نَقِيسُ الْفَضَاءَ بِمِنْقَارِ هَذِهِ، أَوْ نَغْنِي لِنُلهِي الْمَسَافَةَ عَنَّا،
وَنَغْسِلُ ضَوْءَ الْقَمَرِ³³

يُعَدُّ السَّفَرُ، بما هو غَوْصٌ في الذات وإنصاتٌ لها، النواة المركزية لهذه القصيدة، وحوَلُهُ تَلْتَفٌ باقي المعاني. فاللَّفْنُ مرادف للنسيان، ورمز لا استحالة رؤية هؤلاء الأحبة، الذين غيَّبَهُم الطَّرِيقُ الطَّوِيلُ المليء بالغيوم والأشجار. إنَّ الشَّاعِرَ يُسَافِرُ في الزمن وليس في المسافة فقط. إنَّه إعلانٌ عن رحيله داخل ذاته المنفية، ولكن عبر السنوات.

4.1.2. شعرية التاريخي

بَعْدَ خَوْصِ محمود درويش تجربة القصيدة القصيرة في ديوانه هي أغنية، هي أغنية، وورد أقل، يتبدى للدارس عودة الشاعر إلى القصائد الطويلة. إلا أنَّ هذه العودة لا تُكْمَلُ حيناً إلى إعادة استنساخ قصائده القديمة، بقدر ما تُشكِّلُ محطة جديدة لاختبار التاريخي في القصيدة، واستعادة المواضيع التاريخية المُفْتَحَة على التجارب الإنسانية التراجيدية الكبرى؛ كما هو الشأن في المغول، والهنود الحمر، والأندلس، وطروادة.

يُشكِّلُ محمود درويش من هذه المادة التاريخية المتوفرة لديه أسلوباً للتعبير عن الحالة الفلسطينية؛ ففي قصيدة «أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي» يُقدِّمُ درويش صورة العرب الخارجين من الأندلس. وفي هذه المواجهة بين الأندلس وفلسطين، يبرز الإنسان الفلسطيني المُتَرَدِّد، البعيد عن أرضه :

كُلُّ شَيْءٍ يَظَلُّ عَلَى حَالِهِ، فَالْمَكَانُ يُبَدِّلُ أَحْلَامَنَا
وَيُبَدِّلُ رُؤَاؤَهُ. فَجَاءَ لَمْ نَعُدْ قَادِرِينَ عَلَى السُّخْرِيَةِ
فَالْمَكَانُ مُعَدُّ لِكَيْ يَسْتَضِيفَ الْهَبَاءَ... هُنَا فِي الْمَسَاءِ الْأَخِيرِ

تَمَلَّى الْجِبَالَ الْمُحِيطَةَ بِالْعَيْنِ : فَتَحَّ ... وَفَتَحَ مُضَادَّ
 وَزَمَانٌ قَدِيمٌ يُسَلِّمُ هَذَا الزَّمَانَ الْجَدِيدَ مَفَاتِيحَ أُبُونَا
 فَادْخُلُوا، أَيُّهَا الْفَاتِحُونَ، مَنَازِلَنَا وَاشْرَبُوا حَمْرَنَا
 مِنْ مُوشِحِنَا السَّهْلِ. فَالَلَّيْلُ نَحْنُ إِذَا انْتَصَفَ اللَّيْلُ، لَا
 فَجَرَ يَحْمِلُهُ فَارِسٌ قَادِمٌ مِنْ نَوَاحِي الْأَذَانِ الْأَخِيرِ..
 شَائِنَا أَخْضَرَ سَاخِنٌ فَاشْرَبُوهُ، وَفُسْتُقُنَا طَارِجٌ فَكُلُوهُ
 وَالْأَيْرَةَ خَضِرَاءُ مِنْ خَشَبِ الْأَرْزِ، فَاسْتَسْلِمُوا لِلنَّعَاسِ
 بَعْدَ هَذَا الْحِصَارِ الطَّوِيلِ، وَنَامُوا عَلَى رِيشِ أَحْلَامِنَا
 الْمَلَأَتْ جَاهِزَةً، وَالْعُطُورُ عَلَى الْبَابِ جَاهِزَةٌ، وَالْمَرَايَا كَثِيرَةٌ
 فَادْخُلُوهَا لِنَخْرِجَ مِنْهَا تَمَامًا، وَعَمَّا قَلِيلٍ سَتَبْحَثُ عَمَّا
 كَانَ تَارِيخُنَا حَوْلَ تَارِيخِكُمْ فِي الْبِلَادِ الْبَعِيدَةِ
 وَسَنَسْأَلُ أَنْفُسَنَا فِي النِّهَايَةِ : هَلْ كَانَتْ الْأَنْدَلُسُ
 هَهُنَا أَمْ هُنَاكَ ؟ عَلَى الْأَرْضِ ... أَمْ فِي الْقَصِيدَةِ؟³⁴

يُعيدُ درويش قراءةَ تاريخِ العربِ في الأندلس، وخروجهم منها. والعودةُ للماضي لا تعني، بالضرورة، إعادةَ كتابةٍ له. إنَّ الماضي، هنا، يُقدِّمُ نفسه بوصفه مرآةً للحاضر. فالأندلسيون الخارجون من الأندلس وجَّهٌ للهزيمة، والفاجمة المتشبَّهة بالأمل. من هنا تتهاهى الأندلس بفلسطين.

أما قصيدة «خطبة» الهندية الأحمر - ما قبل الأخيرة - أمام الرجل الأبيض فتكشف عن التهاهي بين صورة الهندية الأحمر، كما هي مثبتة في التاريخ، وصورة الفلسطيني الذي يعيش مأساة الاحتلال. والقصيدة إبرازٌ لمَدَى ارتباطِ الهنود الأحمر بالأرض. ودرويش، في هذه التجربة، يُعيدُ كتابةَ هذا التاريخِ شعرياً. كتب درويش:

«...لَنْ يَفْهَمَ السَّيِّدُ الْأَبْيَضُ الْكَلِمَاتِ الْعَتِيقَةَ
 هُنَا، فِي النَّفُوسِ الطَّلِيقَةِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَبَيْنَ الشَّجَرِ...
 فَمِنْ حَقِّ كُولُومْبُوسِ الْخَرَّ أَنْ يَجِدَ الْهِنْدَ فِي أَيِّ بَحْرٍ،
 وَمِنْ حَقِّهِ أَنْ يُسَمِّيَ أَشْبَاخَنَا فَلَفْلاً أَوْ هُنُوداً،
 وَفِي وَسْعِهِ أَنْ يُكَسِّرَ بَوْصَلَةَ الْبَحْرِ كَيْ تَسْتَقِيمَ

وَأَخْطَاءَ رِيحِ الشَّهَالِ، وَلَكِنَّهُ لَا يُصَدِّقُ أَنَّ الْبَشَرَ
سَوَاسِيَةً كَاهْتَوَاءِ وَكَالْمَاءِ خَارِجَ مَمْلَكَةِ الْخَارِطَةِ!³⁵

لقد أراد درويش أن يربط مآل الهنود الحمر، الذين أريدوا وأُخرجوا من أرضهم على يد المستعمرين الأوروبيين³⁶، بقصة الفلسطينيين الذين يُواجهون المصير نفسه مع المُحتَلّ الإسرائيلي، حيثُ «نعرف» (من القصيدة ذاتها، ومن حديث درويش عنها) أن الشاعر انكب على قراءة معمقة لتاريخ الهنود الحمر وعلاقتهم بالأرض والوجود والآلهة والآخر».³⁷

وبالجملة، فإن تجربة محمود درويش في أحد عشر كوكبا، وهي تُراهنُ على التاريخي كاستراتيجية في التعبير، تُؤسّس لنصّ يتّسع معناه، في علاقةٍ بِشْكَله. إن سؤال الشكّل، لَا يَنْفَكُ يَعُودُ، ما دامَ التثْرِيغُوي الشاعر، على نَحْوِ ما يُصَرِّحُ بِهِ في أَكْثَرِ مِنْ سِيَاقٍ: «أَلْتَرى جَارَ الشَّعْرِ وَزَهَّةَ الشَّاعِرِ».³⁸ وانْشَغَالَ درويش بالشَّعْر والتثْر، وبالعلاقة بينهما، هو ما سيأتي بيانه معنا لاحقا في هذا البحث.

5.1.2 كتابة الموت

تُعَدُّ جدارية محمود درويش من المحطّات الشعرية البارزة في حياة الشاعر. وقد عُنِيَتْ، هذه التجربة، باهتمام العديد من الدّارسين والنّقاد. كُتِبَتْ جدارية سنة 1999، وَصَدَرَتْ، في طبعتها الأولى عام 2000، وهي مجموعةٌ شِغْريةٌ أساسُها قصيدةٌ واجدة، يُمكن عُدّها أطولَ قصائد الشاعر على الإطلاق. وتأتي جدارية في مرحلةٍ كان يُعاني فيها درويش حالةً مَرَضِيَّةً قَاسِيَةً، استدعت إجراءَ عمليّاتٍ جراحيةٍ كُبرى على القلب والشرّيين. وَقَدْ وَضَعَتْ هذه الحالةُ الشاعرَ أَمَامَ سَوَالِ الْمَوْتِ وَمَنَازِلِهِ.

تُشيرُ كلمة «جدارية» التي وُضِعَتْ عنواناً للعمل الشعري وللقصيدة في آن، إلى «الأعمال الفنية المُتمثلة في لوحات بِحَجْمِ جِدَار».³⁹ من خلال هذا التعريف المُركّز،

35. المرجع السابق، ص. 298.

36. لقد استند الشاعر إلى خطبة الزعيم الهندي سياتل، زعيم قبيلتي سكوايش ودواميش التي ألقاها أمام إسحاق ستيفنر سنة 1857، بمناسبة قيام هذا الزعيم بتسليم أرضه، وأرض أسلافه إلى الرجل الأبيض.

37. صبحي حديدي، «استراتيجيات التعبير وتمثيلات المعنى»، في مجلة الكرمل، العدد 90، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، 2009، ص. 39.

38. محمود درويش، في حضرة الغياب، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 2009، ص. 177.

39. إبراهيم البعلبكي، تاريخ الفن ووجوده، الفن واللغة والنحت البارز، دار الصداقة العربية، بيروت، الطبعة الأولى،

نخلصُ إلى أنَّ الحُجْمَ مسألةٌ أساسٌ في الجدارية. مسألةٌ أخرى تُضافُ إلى الحُجْم، وهي أنَّ الجداريات كانت غالباً ما تُعلَّقُ عليها صُورُ الأموات.⁴⁰

يذهب درويش إلى تعريف الجدارية فيكتب :

«إنَّ الجدارية هي العمل الفني الذي يُنقَش، أو يُرَسَم، أو يُعلَّقُ على جدار، ظناً ممن يفعل ذلك أنَّ هذا العمل جدير بأن يحيا، وبأن يُرى من بعيد... مكانياً وزمانياً. فهل أصابني مَسٌّ من هَوَسِ البحث عن الخلود حين اخترت هذا العنوان الذي يُذكِّر، في سياق الشعر العربي، بمكانة المعلِّقة؟»⁴¹

تَقَوُّدُنَا هذه التعريفات، وكذا استحضار الجوِّ العام الذي رافق كتابة هذه القصيدة - العمل، إلى القول بأنَّ محمود درويش جعلَ لنفسه جداريةً على الورق، بعيداً عن الواقع. يكتب درويش: «لا شيء يبقى سوى اسمي المذهب / بعدي»⁴² هو، إذن، تهيؤٌ للموت، ولقاءٌ وشيكٌ به. نشيدُ الذاتِ وهي تواجهُ مصيرها المحتوم:

لا شيء يبقى على حاله
للولادة وقتٌ
وللموت وقتٌ
وللصمت وقتٌ
وللنطق وقتٌ
وللحرب وقتٌ
وللصلح وقتٌ
وللوقت وقتٌ
ولا شيء يبقى على حاله...
كُلُّ نَهرٍ سيشربُه البحرُ
والبحرُ ليس بمَلآن،

1995، ص. 167 وما بعدها.

40. نفسه، ص. 170.

41. محمود درويش، حيرة العائد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009، الطبعة الثانية، ص. 145.

42. محمود درويش، جدارية، دار رياض الريس للنشر والكتب، بيروت، الطبعة الرابعة، 2009، ص. 90 - 91.

لا شيء يبقى على حاله
كل حي يسير إلى الموت⁴³

الموت عند محمود درويش مقدّر في الزمان، كما الولادة والصمت والنطق. والأشياء، بطبيعتها تتحوّل من حال إلى حال، وكلّها سائرة إلى الموت. إنّه موت مادي وفيزيائي، لا ينال من روح الأشياء شيئاً، ولا ينبعث على الخوف. ما يحشاه الشاعر هو موت قصيدته، أو شعوره بالعجز عن مواصلة العمل الإبداعي؛ فخلود أثره الشعري هو الذي بيده الوقوف في وجه الموت ومقاومته. كتب محمود درويش:

ألكذلك وقت اختبار
قصيدي. لا. ليس هذا الشأن
شأنك. أنت مسؤول عن الطيني في
البشري، لا عن فعله أو قوله/
هرمتك يا موت الفنون جميعها.⁴⁴

يصعب على الدارس لـ جدارية درويش فهمها بمغزلٍ عن السياق الشخصي الذي عاشه الشاعر؛ وإن كان هذا السياق الشخصي غير ضروري بالنظر إلى أنه يسجّن أفق النص، مثلما يقيّد أفق التلقي. فالقصيدة- العمل ليست تأملاً ميتافيزيقياً لمعنى العدم، رغم انفتاحها على ملحمة جلجامش⁴⁵، إنها حوار مباشر مع الموت وملكيه، انطلاقاً من تجربة الشاعر الزاهنة، وماضيهِ القريب والبعيد. فيطلب الشاعر من ملك الموت مهلةً ليتمّ عمله الشعري، وينهي مشاغله الشعرية جميعاً. ويبدو ملك الموت في أبيات القصيدة متفهماً لا عدواً. ويخاطبه:

أيها الموت انتظري خارج الأرض،
انتظري في بلادك، ريثما أنهي
حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي
قرب خيمتك، انتظري ريثما أنهي

43. المرجع السابق، ص. 89 - 90.

44. نفسه، ص. 54.

45. في هذه الملحمة يسقط جلجامش على وجهه بعد موت صديقه أنكيدو حزينا وبائسا. وقد كان لهذا الحادث أن تسبب في إحساس جلجامش بالفراغ، الذي لم يستطع ملأه؛ لأن الموت حيره وجعله يعيش سؤال الوجود، ومعنى الحياة والموت.

قراءة طَرْفَةً بنِ العَبْد، يغريني
الوجوديون باستنزاف كُلِّ هُنِيْهَةٍ
حريةً، وعدالةً، ونبذَ آلهة... /⁴⁶

لَمْ يَكْفَ محمود درويش، في جِدَارِيَّتِهِ، عَنْ مَنَازِلَةِ المَوْتِ والتَّحَاوُرِ مع ملكه؛ ومُغْرُوفٌ أَنَّ الحَوَارِ لَا يَكُونُ إِلَّا مع الحَاضِرِ المَائِلِ أَمَامَنَا. بهذا المَعْنَى يَنْزِعُ الشَّاعِرُ عَنْ مَلِكِ المَوْتِ هَيْئَتَهُ، وَيَكْسِرُ جِدَارَ الرَّهْبَةِ نُجَاهَهُ. وَيَبْلُغُ إِصْرَارُ درويش على الموت الموعود ذِرْوَتَهُ عِنْدَ نَهِايَةِ القَصِيدَةِ، حِينَ يَكْتُبُ، مُسْتَحْضِرًا دَلَالَاتِ حُرُوفِ اسْمِهِ :

وهذا الاسمُ لي...
ولأصدقائي، أينما كانوا، ولي
جَسَدِي المَوْقُوتُ، حَاضِرًا أَمْ غَائِبًا...
مِثْرَانِ مِنْ هَذَا التَّرَابِ سَيَكْفِيَانِ الآنَ...
لِي مِثْرٌ و⁷⁵ سَتَتِمْتَرُ...
والباقِي لِزَهْرِ قَوْضُوِيّ اللُّونِ،
يَشْرَبُنِي عَلَى مَهَلٍ، وَلِي
مَا كَانَ لِي : أَمْسِي، وَمَا سَيَكُونُ لِي⁴⁷

تَنْهَضُ المَجْمُوعَةُ الشَّعْرِيَّةُ جِدَارِيَّةً، إِذْنِ، عَلَى دَلَالَةٍ تَسْتَنِدُ إِلَى الكِتَابَةِ بِهَا هِيَ انْهَامٌ فِي أَسْئَلَةِ المَوْتِ، وَالبِنَاءِ فِي أَنْ. فَالمَوْتُ، كَمَا تَبَيَّنَ مَعْنًا، يَنْتَظِمُ جَسَدَ القَصِيدَةِ، وَيُؤَثِّثُ فِضَاءَهَا، بَيْنَمَا البِنَاءُ بَادٍ فِي عِلَاقَةِ الشَّاعِرِ بِالْعَنَاصِرِ البِنَائِيَّةِ لِلْقَصِيدَةِ مِنْ مُعْجَمٍ وَتَرْكِيبٍ وَغَيْرِهِمَا. عَلَى أَنَّ التَّمْيِيزَ بَيْنَ المَوْتِ وَالبِنَاءِ لَا يُفْضِي، بِالضَّرُورَةِ، إِلَى انْفِصَالِهِمَا. فَالتَّوَاشُجُ، الَّتِي يَحْكُمُهَا، هُوَ أُسَاسُ بِنَاءِ الدَّلَالَةِ فِي القَصِيدَةِ - العَمَلِ.

6.1.2. لا نِهَائِيَّةُ القَصِيدَةِ

ابْتِدَاءً مِنْ دِيوَانِ لَا تَعْتَذِرْ عَمَّا فَعَلْتَ (2004)، سَتَأْخُذُ التَّجَرِبَةُ الشَّعْرِيَّةُ لِمَحْمُودِ درويش فِي وَلُوجِ عَوَالِمٍ جَدِيدَةٍ لِلكِتَابَةِ فِي أَشْكَالِهَا الْمُخْتَلِفَةِ، عَوَالِمٍ تَنْخَرِطُ فِي البَحْثِ الجِهَالِيِّ والفَنِيِّ، وَفِي تَطْوِيرِ شَكْلِ القَصِيدَةِ، وَاسْتِكْشَافِ آفَاقٍ أَرْحَبَ لَتَقَاطِعِ الشَّعْرِ وَالتَّثَرُّ. كَمَا سَتَعْرِفُ هَذِهِ الفَتْرَةُ فَيضًا فِي الإِبْدَاعِ؛ حَيْثُ سَيُضَيِّرُ الشَّاعِرُ ثَلَاثَةَ أَعْمَالٍ هِيَ : كَزَهْرِ اللُّوزِ

46. محمود درويش، جِدَارِيَّةٌ، مرجع سابق، ص. 49.

47. نفسه، ص. 103.

أو أبعد (2005)، وفي حضرة الغياب (2006)، وأثر الفراشة (2008)، ثم سيعمل أصدقاؤه، بعد وفاته، على نشر ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي (2009).

ويأتي تأملنا لـ أثر الفراشة، ضمن استراتيجيّة وقوفنا على المحطّات الكبرى التي عرّفت إبدالاً في ممارسة درويش، وتجسّداً لهذا الإبدال في أشكاله المتعدّدة.

يضمّ العمل، مائة وستة وعشرين نصّاً إبداعياً، يصفّوها محمود درويش باليوميات. على أنّ الشاعر يُفرّغها من معناها المملوء؛ والمتضمّن لتسجيل الأحداث الواقعيّة والسياسية، ويُقدّمها في شكل تأمل عميق، شخصي ويومي، لتفاعلات الذات الكاتبة مع الإنسان والأشياء والفضاء. كما تُعرف هذه «اليوميات» حضوراً بارزاً لمجموعيّة من المفاهيم المرتبطة بالشعر، والتي تُكشّف حرص درويش على تقديم وجهة نظره المعرفيّة فيها.

تُكشّف قصيدة «اغتيال» عن وعي نقدي مُتقدّم لمحمود درويش بالطرائق التي يتلقّى بها النقاد شعره. كتب محمود درويش :

يغتالني النقاد أحياناً :

يريدون القصيدة ذاتها

والاستعارة ذاتها...

فإذا مشيتُ على طريق جانبيّ شاردّاً

قالوا : لقد خان الطريق

وإن عثرتُ على بلاغة عُشبيّة

قالوا : تخلّ عن عناد السنديان

وإن رأيتُ الورد أصفرَ في الربيع

تساءلوا : أين الدّم الوطنيّ في أوراقه⁴⁸⁹

بصياغة مباشرة، يُدين محمود درويش بعض النقاد لقصائده في أطُر جمالية ثابتة. كما يُبدي انزعاجه من إسقاطهم لبعض الأحكام التي تشكّلت في مراحل درويش الشعرية الأولى، ومن ثمّ جعل القصيدة تسقط في التأويلات المألوفة. على أنّ «الذات الكاتبة»، المألوفة بالتأويلات النقدية الجاهزة، ما تُلبّث أن تنعّق من تلك النظرة الواحديّة، وهو ما يُصرّ عليه درويش في نهاية القصيدة حين يكتب :

يغتالني النقاد أحياناً
وأنجو من قراءتهم
وأشكرهم على سوء التفاهم
وأبحث عن قصيدي الجديدة⁴⁹

إنّ رَفَض درويش لبعضِ القراءاتِ النَّقدية، التي عُنِيَتْ بِتَناجِه الشُّعري، مرثُهُ تلكَ المقارباتِ التي تَسْتَنِدُ إلى التَّصوُّراتِ القبلية، وَتُخْضِعُ النَّصَّ إلى التَّأويلِ الجاهز، وترَفُضُ كُلَّ إبداعٍ جديدٍ، خارجٍ على المألوف. وهو ما كُنَّا قد عَرَضْنَا إليه في المحور الأول من الفصلِ الأول عندَ الإشارةِ إلى القراءاتِ السياسية التي كانتْ تُؤَطِّرُ شعرَ درويش.

تَبَدَّى، في ضوءِ وَقُوفِنا على الأعمالِ الشعرية لمحمود درويش، أنّ الشَّاعرَ رَاهَنَ في ممارسته النصية على المُغَايَرَةِ والاختلاف. فَهُوَ لَا يَنْفَكُ يَنْتَقِدُ نَصَّهُ، ويذهبُ بالأسئلةِ إلى أبعدِ الحدود. إِنَّهُ القَلْبُ الذي يَقيِمُ في ذاتِ الشَّاعر، وَيَجْعَلُهُ، في كلِّ مرة، أمامَ سؤالِ التَّجريب. وهو ما جَعَلَ النَّصَّ مُحْتَبَرًا حيويًا لِمُخْتَلِفِ العناصرِ البَّانيةِ للقصيدة. كما كَشَفَ تَأْمُلُنَا عَنْ مَلَمَحِ أساسِ في حياة محمود درويش الشعرية، وهو اتساعُ دائرةِ القراءةِ لديه، لِتَشْمَلَ حقولاً معرفيةً متعددة؛ كالفلسفة، وعِلْمِ النَّفس، والأساطير الكونية، وتجاربِ الشُّعوبِ وآدابها، والنَّظرياتِ المُرتبطةِ بالشَّعر.

2.2. نصوص نثرية

خَلَّفَ محمود درويش نصوصاً نثريةً عديدةً تنتمي إلى النثر؛ تتوزَّعُ بينَ المقالاتِ الصحافية، والرسائل، والنصوص. على أنّ اشتغالنا على هذه الأخيرة، في حَظِّيتِها، هو ما سَيَفْتَحُ لَنَا أَفَقَ تَتَبُّعِ هذا النوعِ من الممارسةِ الإبداعيةِ كرونولوجياً، وَسَيُمَكِّنُنَا من الكَشْفِ عنِ الوشائجِ والصِّلاتِ التي تربطُ بينَ النصوص، فيما سَيَفْتَحُ هذا الاشتغالُ أسئلةً تمتدُّ إلى باقي الأعمالِ في تنوعِها.

1.2.2. الصحافة : تجربة في الكتابة

شَكَّلَتِ الكتابةُ الصحافية، عند محمود درويش، مُمارسةَ نصيةٍ موازيةً إلى جانبِ كتابتهِ الشعرية. وقد تنوعَتِ هذه المقالاتُ لِتَشْمَلَ مواضيعَ سياسيةً وثقافيةً وأخرى ذاتِ

صِلَّةٌ مُباشرةٌ بممارسته النّصية، كما عُني درويش بكتابة افتتاحيات للجرائد، التي عَمِلَ بها كجريدة الاتحاد، أو وَضَعَ افتتاحية لِمَجَلَّةِ الكَرَمَل التي رَئَسَ تَحْرِيرَهَا.

أَنشَغَلَ محمود درويش، منذ بداياته الأولى، بالكتابة الصحافية، بدءاً من عَمَلِهِ كُمُحرِّرٍ في جريدة الاتحاد سنة 1960، وتعيينه سنة 1961 رئيس تحرير مجلة الجديد، مع استِمرارِهِ في تحرير الصفحة الأولى لجريدة الاتحاد إلى حُدود 1969. كما اشترك أيضاً في تحرير مجلة الفجر. وفي سنة 1973، عَمِلَ درويش رئيساً لتحرير مجلة شؤون فلسطينية. ثم أسّس في 1981 مجلة الكرمل الصادرة عن الاتحاد العام للكتاب الصحفيين الفلسطينيين، وظلَّ رئيس تحريرها إلى حين وفاته صيف 2008.

تراوحت مساهمات محمود درويش في الصحافة بين القصائد الشعرية، والمقطوعات النثرية التي كتبها في شكل افتتاحيات أو مقالاتٍ أو مُراجعاتٍ وروبوَراطجات. ففي باب المقالات النّقدية، اشتهرت مقالاته التي ناقش فيها الشاعرة نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر، مُتَّهِماً إياها بالبورجوازية، ومعاداة الطبقة الكادحة.⁵⁰ وبالمقابل إشارته المطلقة بديوان أغاني الدروب لسميح القاسم.⁵¹

وفي يونيو من سنة 1969، سَيَّكُنْتُ محمود درويش في مجلة الجديد افتتاحية مُعَوَّنة ب: «أنقذونا من هذا الحب القاسي». سَيَّناوَلُ فيها، وبشكل أكثر جرأة، العلاقة بين الأقليات العربية في إسرائيل، وبين المحيط العربي العام، كما سَيَّرَكُزُ على مكانة الشعراء في السّاحة الثقافية العربية. كتب :

«إن أخطر ظاهرة تستوقفنا في هذا السياق، هي أن وتيرة الحب قد أوصلت بعض المراقبين الأدبيين في العالم العربي إلى محاولة وضع شعرائنا ليس في مكان أوسع منهم فقط وإنما إلى محاولة وضعهم على مساحة الشعر العربي المعاصر بحيث يغطونها كلها [...] ولعل جذور الخطأ الذي أوصل إلى مثل هذا التطرف في معاملة شعرائنا هي إسقاط انتفاء هذا الشعر على حركة الشعر العربي العامة في ماضيها وحاضرها».⁵²

50 محمود درويش، «قضايا الشعر المعاصر» في مجلة : الجديد، العدد 5، السنة 11، 1965، ص. 10.

51 محمود درويش، «على هامش أغاني الدروب»، في مجلة الجديد، العدد 5، السنة 12، 1965، ص. 26.

52 محمود درويش، «أنقذونا من هذا الحب القاسي»، في مجلة الجديد، العدد 6، السنة 16، 1969، ص. 21.

كتب محمود درويش المقالة الصحافية بأنواعها، واستمرّ فيها طويلاً من الزمن. وناقش قضايا ترتبط بالنقد الأدبي، وبالظواهر الاجتماعية التي كانت سائدة في العالم العربي، كما ساهم، من خلال منبر الصحافة، في التأسيس لوعي جديد ينظر إلى الكتابة الصحافية بعدها ممارسة إبداعية توازي الكتابة الشعرية لديه.

2.2.2. الرسالة إبداع

يضمّ كتاب الرسائل تسعاً وثلاثين رسالة، تبتدئ برسالة لمحمود درويش، وتنتهي بجواب سميح القاسم. وقد كتبت هذه الرسائل، جميعها، بين 19 ماي 1986، و26 يوليوز 1988، ونشرت في البداية على صفحات مجلة اليوم السابع، لتصدر بعد ذلك في شكل كتاب عن دار توبقال للنشر سنة 1990، تحت عنوان الرسائل. ويمكن التنبه إلى أن هذه الرسائل كتبت جميعها بين باريس وفلسطين، باستثناء رسالة واحدة لدرويش حرّرها في تونس.

تنوّع مواضيع الرسائل المتبادلة بين الشاعرين بين مناقشة قضايا الوطن، وتداعيات الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين وعلاقته بمحيطها الجغرافي. كما تتضمّن هذه الرسائل تأملات مقتضبة للمسألة الثقافية، وللشعر، وإن بدت أكثر وضوحاً في خطاب درويش، منه في خطاب القاسم.

يبدأ محمود درويش رسالته الأولى بالتساؤل عن جدوى تبادل الرسائل بين شاعرين، وعن تحمّله مسؤولية التأخر في الكتابة :

«... وما قيمة أن يتبادل شاعران الرسائل ؟»

لقد اتفقنا على هذه الفكرة المغربية منذ عامين في مدينة استوكهولم الباردة. وها أنذا أعترف بتقصيري، لأنني محروم من متعة التخطيط لسبعة أيام قادمة، فأنا مخوف دائماً إلى لا مكان آخر. ولكن تسأل الفكرة المشتركة إلى الكثيرين من الأصدقاء تحوّل إلى إلحاح لا يُقام.

[...] سأبدأ لأنضبط ولأورطك في انضباط صارم. سيكون التردد أو التراجع قاسياً بعدما أشهدنا القراء علينا؛ وبعدها هنأتك بعيد ميلادك الذي يواصل صناعة الفارق بين العمر والصورة. كل عام وأنت في خير وشعر حتى نهايات

النشيد.⁵³

نَقَرُ في هذا المَقْطَعِ، من الرِّسَالَةِ الأولى، تَشْجِيعاً من درويش لسميح القاسم على خَوْضِ هذا النُّوعِ الجَدِيدِ من الممارسة النَّصِّيَّةِ التي لَمْ يَطْرُقَ أَهَآ من قَبْلُ. وهو تَشْجِيعٌ يُخْفِي وَرَاءَهُ خَوْفاً من مُوَاجَهَةِ القَارِئِ. «كم تبهجني قراءة الرسائل ! كم أمقت كتابتها، لأنني أخشى أن تشي ببوح حميم قد يخلق جوا فضائحيا لا ينقصني»⁵⁴ وتَتَّخِذُ الرسائل بين الشاعرين مَجْمُوعَةً من الخَصَائِصِ، سَتَشَكِّلُ الأُسَّ الذي ستقوم عليه «الكتابة الجديدة» للرسائل. وقد أجمل درويش هذه الخصائص في :
- استبعاد وجود الشُّهُودِ وجمالية الضَّعْفِ الإنساني.
- كسر البناء أمام اللعبة الجديدة (الرسائل)، لكي تَجَدَّ ساحتها المفتوحة.

لَا مَسَتْ الرسائل بين محمود درويش وسميح القاسم قِصَّةَ الشَّعْبِ الفلسطيني، ووظيفة الشَّعْرِ والشَّاعِرِ في اسْتِنطاقِ الحَيَالِ لإيجادِ مَنَافَذَ، يُطَلُّ منها إنسانٌ مُسْلُوبٌ الوطنِ على المستقبل، ويتنقَّسُ عبرها مُبْدِعٌ مَزْرُوعُ الرُّثَّةِ. بهذا المعنى تأخذ الرسائل بُعْدَهَا الإنساني والمعرفي، انطلاقاً من عَدَدِ هذا النوع من الممارسة سُؤالاً مفتوحاً على الشَّعْرِ والوطن، وتفكيراً فيهما في آن.

3.2.2. ذاكرة للنسيان / في حضرة الغياب

حَرِّصَ محمود درويش منذ كتابه ذاكرة للنسيان الصادر سنة 1987، إلى نصِّه الأخير في حضرة الغياب الصادر سنة 2006، على أَنْ يَشُقَّ لِنَفْسِهِ خطاً جديداً في مُمارسته النَّصِّيَّةِ. فهذا المَسِيرُ يدفعنا إلى التأمل، وطرح مجموعة من الأسئلة عن طَبِيعَةِ هذه الممارسة التي تُعَدُّ من صَمِيمِ تجربة درويش الإبداعية.

وَتَشَكِّلُ حِطَّةَ ذاكرة للنسيان إِبْدَالاً رَئِيساً في تَجَرِبَةِ درويش؛ فَهِيَ المَرَّةُ الثَّانِيَّةُ التي يُغَادِرُ فيها الشَّاعِرُ القِصِيدَةَ نَحْوَ النَّثْرِ بعد يوميات الحزن العادي (1973). كما يُعَدُّ هذا العَمَلُ تصويراً للفترة التي عاشها درويش في بيروت مباشرةً بعد الاجتياح الإسرائيلي للبنان سنة 1982. على أَنَّ مناسِبَةَ التَّأْلِيفِ تَدْعُونَا إلى اسْتِحْضَارِ ديوان مَدِيحِ الظِّلِ العُليِّ الصَّادِرِ سنة 1983، فَالْعَمَلَانِ يَشْتَرِكَانِ في رَضِيدِهِمَا للوَأَقِعِ الذي عَاشَهُ الشَّاعِرُ في بيروت. فَهَلْ يُمْكِنُ عَدُّ ذاكرة للنسيان إِعَادَةً كِتَابَةِ القِصِيدَةِ التَّسْجِيلِيَّةِ مَدِيحِ الظِّلِ العُليِّ؟ وعلى افْتِرَاضِ صِحَّةِ ذَلِكَ، هَلْ كَانَ الشَّاعِرُ في حَاجَةٍ إِلَى كِتَابَةِ «نص» ثَانٍ يَتَنَاوَلُ فِيهِ الْوَأَقِيعَ والأحداثِ نَفْسَهَا، أَيِ تِلْكَ التي سَبَقَ وَقَدَّمَهَا شَعْراً؟ هِيَ أَسْئَلَةٌ تَتَأَسَّسُ انْطِلَاقاً من

الكشف عن التعلّق الحاصل بين العاملين، وعلى الوشائج التي يفتّحها أحدهما في اتجاه الآخر.

بالانتقال إلى العمل، نتبّع الحضور اللافت للقهوة كعنصر دالّ في ذاكرة للنسيان، ففي الطريق إلى إعدادها، ينقل لنا درويش حالات الرّغب والخطر اللذين يتهدّدان بيروت. وكلّ ما يتمنّاه الشّاعر، هو خمس دقائق فقط لتخضير القهوة. وتنبّئ درويش في الحديث عن القهوة، ورغبته في الاقتراب من باب المطبخ، حيث مُستلزمات إعدادها، في زمن تبدو فيه بيروت معزولة ومُحصّرة، وهو بالطّابق الثامن من العمارة، ورشاشات الإسرائيليين تقتنصّ الواقفين، هو مشهدٌ يتسرّب إلى كل صفحات الكتاب، ويتلخّص في هذا المقطع القصير:

«ولكن، كيف أصل إلى المطبخ؟»

أريد رائحة القهوة. لا أريد غير رائحة القهوة. ولا أريد من الأيام كلها غير رائحة القهوة. رائحة القهوة لأتماسك، لأقف على قدمي، لأتحول من زاحف إلى كائن...»⁵⁵

إن ما يميّز كتاب ذاكرة للنسيان، إضافة إلى كونه نصّاً نثرياً، هو افتراض حضور العديد من العناصر التي تُحيل على السرد. وهو افتراض مشروع يُعصّده تضريح درويش أنّه بصدد كتابة سيرة يوم، في شهر آب (غشت)، وفي مدينة بيروت. إضافة إلى توفّر عناصر الشخصيات، والأحداث التي تكمل البناء السردى للعمل.

من جهة أخرى، يتقدّم نصّ في حضرة الغياب، الذي أصدره محمود درويش سنة 2006، بعده سيرة للقصيد وتأملاً عميقاً فيها. تأملٌ يبحث في صوت الشّاعر ضمن باقي الأصوات الشعرية، ويكشف عن الوشائج التي يقيمها هذا الشعر مع صاحبه.

لم يكن محمود درويش، في هذا العمل، ملزماً بتعميم خيّر أو معلومة ما عن حياته الاجتماعية والسياسية والثقافية. وإنّما كتب هذا النصّ - الكتاب، ليقدّم لنا السيرة الذاتية لقصيدته، بالنّفس ذاته الذي يكتُب به قصيدته. ففي النصّ ملفوظٌ شعريّ، وتحليلٌ شعريّ لهذا الملفوظ في آن. حيث يتبدّى الخطاب الشعريّ لنصّ في حضرة الغياب مضاعفاً، خطابٌ يقدّم نفسه، فيها هو يُحلّل ويتأمّل نفسه أيضاً. بهذا المعنى، يُصبح الخطاب المضاعف، صوتاً يقول النصّ ويتكلّم فيه.

55. محمود درويش، ذاكرة للنسيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2015 الطبعة الثالثة، ص 7.

كتب محمود درويش :

سَطْرًا سَطْرًا أَنتَرَكُ أَمَامِي بِكَفَاءٍ لَمْ أَوْتَهَا إِلَّا فِي الْمَطَالَعِ /
وكما أَوْصَيْتَنِي، أَقِفْ الآنَ بِاسْمِكَ كَيْ أَشْكُرَ مُشَبِّعِيكَ
إِلَى هَذَا السَّفَرِ الْآخِرِ، وَأَدْعُوهُمْ إِلَى اخْتِصَارِ الْوَدَاعِ،
وَالانْصِرَافِ إِلَى عِشَاءٍ احْتِفَالِيٍّ يَلِيْقُ بِذِكْرِكَ /

فلتأذُنْ لي بِأَن أَرَاكَ، وَقَدْ خَرَجْتَ مِنِّي وَخَرَجْتُ مِنْكَ، سَالِمًا كَالنَّثْرِ الْمَصْفَى عَلَى
حَجَرٍ يَخْضَرُ أَوْ يَصْفَرُ فِي غِيَابِكَ. وَلِتَأْذُنْ لِي بِأَن أَلْمُكَ، وَاسْمَكَ، كَمَا يَلُمُّ السَّابِلَةُ
مَا نَسِيَ قَاطِفُو الزَّيْتُونِ مِنْ حَبَاتِ خَبَاتِهَا الْخَصِي.⁵⁶

يَدْفَعُنَا هَذَا الْمُقْطَعُ إِلَى افْتِرَاضِ الْمُخَاطَبِ الَّذِي يَتَوَجَّهُ إِلَيْهِ درويش بالكلام. ومن
بين الافتراضات الممكنة، يتقدَّم الشَّعر. إنَّه صَوْتُهُ الْآخِرُ، الْمُنْطَلِقُ مِنَ الذَّاتِ وَفِي اتِّجَاهِهَا.
طَرَفَانِ فِي اتِّصَالٍ، يَخْرُجُ أَحَدُهُمَا مِنَ الْآخِرِ. هُوَ صَوْتُ يَخْتَارُ النَّثْرَ فِي صِفَاتِهِ، وَيَحْمِيهِ
وَيَصُونُهُ.

وإذا كَانَتْ بَدَايَةُ النَّصِّ، كِتَابَةً تَارِيخِيَّةً لِلْقَصِيدَةِ وَسِيرَةً إِبْدَاعِيَّةً لَهَا، فَإِنَّ نَهَايَةَ
النَّصِّ - الْكِتَابِ سَتَعْرِفُ تَكثِيفًا لِتَأْمُلَاتٍ تَخُصُّ مَجْمُوعَةً مِنَ الْمَفَاهِيمِ. وَهِيَ تَأْمُلَاتٌ
سَتَبْرُزُ فِي شَكْلِ وَمَضَاتٍ مُوجِزَةٍ تَحْمِلُ كُلُّ مِثْلِهَا تَعْرِيفًا. وَمِنْ الْمَفَاهِيمِ الَّتِي عَرَفَهَا
درويش بِشَكْلِ إِبْدَاعِيٍّ : الْمَعْنَى، وَالنَّسِيَانُ، وَالشَّعْرُ، وَالنَّثْرُ، وَالشَّاعِرُ، وَالْحِكَايَةُ.

3. عناصر نصية

1.3. بين الحذف وإعادة الكتابة

1.1.3. حذف ديوان

أُصْدِرَ محمود درويش ديوانه الأول عصافير بلا أجنحة سنة 1960، وعُمره حينها
تسع عشرة سنة. يُقدِّم الديوان تجارب «الحب.. والعذاب.. والكفاح.. والثورة.. والألم..
والنداء المبحوح القادم من البعيد.. من البعيد..»⁵⁷. اللَّافِتُ لِلانْتِبَاهِ أَنَّ درويش تَخَلَّى عَنْ
هَذَا الدِّيَّوَانِ، وَقَامَ بِحَدِّثِهِ فِي الْأَعْمَالِ الشَّعْرِيَّةِ الْكَامِلَةِ الصَّادِرَةِ سنة 1973.⁵⁸ وَقَدْ كَتَبَ
درويش عَنْ حَذْفِ هَذِهِ الْمَجْمُوعَةِ الشَّعْرِيَّةِ :

⁵⁶ محمود درويش، في حضرة الغياب، مرجع سابق، ص.9.

⁵⁷ محمود درويش، عصافير بلا أجنحة، المطبعة التجارية، عكا، الطبعة الأولى، 1960، ص.5.

⁵⁸ محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1973.

«وماذا أريد أن أقول أيضاً؟ إنني أرغب في تكرار كلمات كتبها للطبعة الثالثة «لا أحجل من طفولتي الشعرية، ولكن الطفولة شيء، والمراهقة شيء آخر، وهذا هو المبرر الوحيد لإقدامي على قطع بعض أجزاء من جسدي الشعري. ما دام الشاعر حياً فمن حقه أن يكون المشرف على شعره. ليس صحيحاً أن كل ما يقوله الشاعر وثيقة. كل شاعر يرتكب كثيراً من الحماقات. ويمدّ ما متاح له إمكانية التطور، بمدى ما متاح له حق الإشراف على هذا التطور»⁵⁹.

وبالجُملة، يُمْكِنُ عَدَّ هذه الأسطر رأياً للشاعر في ما يَقُومُ بِهِ مِنْ تَغْيِيرٍ وَحَذْفٍ واستبدال، بِمَا هُوَ تَضْرِيحٌ مُبَاشِرٌ، يُؤَكِّدُ وَعْيَهُ بِضُرُورَةِ إِبداعِ مُمارَسةِ نصية لها الألق، والحِرْصُ على الدِّقَّةِ، وَإِنْ كَانَتْ كَلِمَةُ مُرَاهِقٍ، الَّتِي يوظِّفُها درويش هُنَا، تَحْتَمِلُ أَكْثَرَ مِنْ دَلَالَةٍ، فَهَلْ قَصَدَ بِهَا الشَّاعِرُ المُرَاهِقَةَ الجِنْسِيَّةَ أَمْ المُرَاهِقَةَ السِّيَاسِيَّةَ؟ وكذلك كَلِمَتَا «الحماقات والتطور»، فَهَلْ كَانَ المَقْصُودُ بِالحماقاتِ مَوَاقِفَ سِيَاسِيَّةٍ؟ وَكَانَ التَّطَوُّرُ مِنْ طَبِيعَةٍ سِيَاسِيَّةٍ أَوْ فَنِيَّةٍ وَجَمَالِيَّةٍ؟

على أَنَّنَا يُمْكِنُ أَنْ نَعزُوَ حَذْفَ درويش لديوانه الأول إلى رَغْبَتِهِ في تَخْلِيصِ شعره مِمَّا لَيْسَ شِعْراً، وَطَمْوِحِهِ إلى تَقْدِيمِ صَوْتٍ مُسْتَقِلٍّ، لَا يَكُونُ فِيهِ صَدَى لِأَصْوَاتِ الْآخَرِينَ، وَهِيَ المُلَاحَظَةُ الَّتِي ارْتَبَطَتْ بِقَصَائِدِ الشَّاعِرِ الْأَوَّلِي؛ حَيْثُ رَأَى بِغُضِّ النِّقَادِ كَشَاكِرَ النَّابِلِسِيِّ أَنَّ «الشاعر لم يكن متأثراً بنزار بقدر ما كان يقلده»⁶⁰.

2.1.3. حذف قصائد من ديوان

تَأْخُذُنَا قِصَّةُ تَحْلِيٍّ مَحْمُودِ دُرُوشٍ عَنْ دِيوانِهِ الْأَوَّلِ عَصَافِيرَ بِلَا أَجْنَحَةٍ، إِلَى قِصَّةِ أَوْسَعٍ، وَهِيَ الَّتِي يُمْكِنُ أَنْ نُسَمِّيَهَا: «حذف القصائد». فَالْدَّارِسُ لِلأَعْمَالِ الشَّعْرِيَّةِ يَقِفُ عَلَى حَذْفِ الشَّاعِرِ لِبَعْضِ الْقَصَائِدِ مِنْ كِتَابَاتِهِ الشَّعْرِيَّةِ. ففِي دِيوانِهِ الثَّانِي أَوْدَاقُ الزَيْتُونِ (1964) قَامَ الشَّاعِرُ بِالتَّخْلِيصِ مِنَ الْقَصَائِدِ الَّتِي يَكُونُ فِيهَا لِلشَّعَارِ السِّيَاسِيِّ حُضُورٌ بَارِزٌ، وَكَأَنَّهُ يُرِيدُ أَنْ يَنأَى بِنَفْسِهِ عَمَّنْ يَضَعُهُ ضِمْنَ خَانَةِ شُعراءِ القِصَّةِ الفِلَسْطِينِيَّةِ. وَفِي مَا يَلِي الْقَصَائِدَ الَّتِي وَرَدَتْ فِي الطَّبْعَةِ الثَّانِيَةِ لِدِيوانِ أَوْدَاقِ الزَيْتُونِ (1986)، وَلَمْ تَرِدْ فِي الأَعْمَالِ الكَامِلَةِ الصَّادِرَةِ فِي طَبْعَاتٍ مُتَعَدِّدَةٍ:

59. محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة السادسة، 1987، ص. 8.

60. شاكر النابلسي، مجنون الزئاب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص. 234.

- صلاة، ص 42.
- لديها، ص 69.
- الموعد الآخر، ص 71.
- حبنا، ص 72.
- وهم، ص 73.
- قشور البرتقال، ص 80.
- غزلية، ص 83.
- الأوراس، ص 91.
- كردستان، ص 100.
- أناشيد كويية، ص 108.

وقد عَزَا درويش هذا الإقصاء، والذي طَالَ أيضاً دواوينَ أخرى كـ : عاشق من فلسطين⁶¹، إلى أنه : «ليس للشاعر أن يقدم برامج سياسية للقارئ. وهذا التمييز يسمح لي بإعادة النظر في قصائد كتبتها وقصائد أكتبها الآن، بإعدام قصائد كاملة بحثاً عما أسميه الخلاص الجمالي من الأزمة التاريخية المعاصرة»⁶².

3.1.3. حذف مقاطع من قصيدة

نَشَر محمود درويش قصيدة «مزامير» في ديوان أحبك أو لا أحبك (1972)، وكانت تَشكُل من سبعة عشر مقطعاً. ثم بَدَتْ في الأعمال الكاملة مُتَكَلِّفةً، فقد تمَّ حَذْفُ خمسة مزامير هي : الثامن والتاسع والحادي عشر والثاني عشر والخامس عشر. أمَّا قَصِيدَةُ «نشيد إلى الأخضر» الواقعة في ديوان أعراس، فقد شَمِلَها الحذف والتغيير أيضاً. فالأعمال الكاملة لا تَتَضَمَّن الأبيات الشعرية الآتية :

وأنا أكتب شعراً، أي : أموت الآن. فلتذهب أصول

61. لم يدرج الشاعر، في أعماله الكاملة، بعض القصائد التي ظهرت في الطبعة الأولى من مجموعة عاشق من فلسطين الصادرة عام 1966. وهذه القصائد هي :

- أغنية ربيع، ص 39.

- التمثال القديم، ص 54.

- رسائل، ص 82.

62. محمود درويش، «التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى»، في مجلة مشارف، القدس وحيفا، تشرين الأول، عدد 3، 1995، ص 92.

الشعر وليتضح الخنجر وليتكشف الرمز: الجماهير هي الطائر والأنظمة الآن تسمى قتلة⁶³.

ويمكنُ عدُّ ورود الأبيات أغلأه في ديوان أعراس، وغياها عن الأعمال الكاملة، راجعاً إلى خضوع الفعل الكتابي لزمن الكتابة؛ حيثُ عاين درويش آثار الدمار والخراب اللذين ملا فلسطين، فجاءت قصيدته مُفعمة بالانفعال والغضب. لكنَّ الرُّكون إلى مثل هذا التبرير، والاطمئنان إليه، يدفعنا إلى استحضار ديوان مديح الظل العالي، وهو القصيدة التي كتبها درويش مُسجلاً فيها وقائع الاجتياح الإسرائيلي لبيروت. فإذا كان دافعُ الانفعال هو السبب الذي جعل درويش يتخلى عن هذه الأبيات، فلماذا لم يُبلغ مديح الظل العالي؟

يُخلصُ الدارس لظاهرة الحذف والتغيير التي طألت بعض الأعمال الشعرية لمحمود درويش إلى أنَّ هناك مجموعة من الأسباب الثاوية، والتي دَفَعَتْهُ إلى الإقدام على ذلك. من أبرز هذه الأسباب تغيُّر آراء الشاعر، ومواقفه السياسية، وانعكاس ذلك على آرائه الجمالية، فالشاعر الذي أبدع القصيدة التي يجبُ أن تكونَ في مُتناول الجميع، أخذ يكتفي بالنخبة التي تتذوق الشعر، ومن هنا اهتمامه بالذائقة الشعرية وضرورة الإغلاء من قيمتها، في وقتٍ أصبح فيه مُتَذَوِّقو الشعر نخبة معدودة، وفي وقت تخلَّى فيه الشاعر، نفسه، عن التوجُّه المازكيي.

على أنَّ العودة إلى الحوار الذي جمع عباس بيضون بالشاعر، وسأل فيه الأول الثاني عن السبب وراء عدم نشر قصيدة «عابرون في كلام عابر»، يساعِدُنَا في الأخذ بالموقف الذي يَصُدِّرُ عنه محمود درويش في حذفه، انطلاقاً من تصريحه: «لم أدرج هذا النص في مجموعة شعرية لحرصني كما قلت دائماً على تخليص الشعر مما ليس شعراً»⁶⁴.

2.3 الهجرة: بين الشعر والنثر

يُعدُّ محمد بنيس أول من أسَّس لمفهوم «هجرة النص» انطلاقاً من اشتغاله على الشعر المعاصر، ضمن كتابه الشعر العربي الحديث، بنيانه وإبدالاته. وقد ورَدَ هذا المفهوم ضمن المحاور المُسمَّى بالنص الغائب. يرى محمد بنيس أنَّ النصوص تكتبُ في علاقة بتصوص أخرى. بمعنى أنَّ: «النص لا يُكتب إلا مع نص آخر أو ضده، بذلك تُخبرنا الحداثة

63. محمود درويش، أعراس، عكا، 1977، ص. 114.

64. محمود درويش، «الترجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الأرقى»، في مجلة مشارف، مرجع سابق، ص. 92.

الشعرية عموماً، في العالم العربي وغيره. فالنص المُضَمَّر يعني بكل بساطة أن النص لا يُنَوِّح ولا يُصْرَح بالضرورة. وهكذا فإن الكتابة مع نصٍّ من النصوص، والصدور عنه، هو ما نُقْصِدُهُ من الهجرة.⁶⁵

وقد ميَّز الباحث، أثناء اشتغاله على المفهوم، وتحققه النصي داخل الحقل الإجمالي الذي حدَّده، بين نوعين من النصوص في عملية الهجرة، هما النص الصدى والنص الأثر. وسنميز، في ما يأتي، بين هجرة القصيدة، وهجرة النص.

1.2.3. هجرة القصيدة

نصُّدُر، إذن، في تَتَبُّعِنا لهجرة النص عند محمود درويش، عن الإطار النظري الذي أسَّسه محمد بنيس. على أننا نَقِفُ عندَ عَمَلَيْنِ مِنْ أَعْمَالِ الشاعر، من أجل إخضاع مفهوم الهجرة إلى الاختبار النصي. العَمَلُ الأوَّلُ شعري، عِبَارَةٌ عن قصيدة تسجيلية بعنوان مديح الظل العالي هو بمثابة نصٍّ أثر، والعَمَلُ الثاني نثري، مَوْسُوم بـ : ذاكرة للنسيان يُمَثِّلُ النصَّ الصدى.

وإذا كانت الهجرة عملية تحويل نصٍّ إلى آخرَ لِشَاعِرَيْنِ مُخْتَلَفَيْنِ، فَإِنَّ الشَّاهِدَ لَدَيْنَا هو أن التَّحْوِيلَ يَتِمُّ داخل أَعْمَالِ الشَّاعر نفسه، لكن طَبِيعَتُهُمَا تَخْتَلِفُ.

بَيْنَ مَدِيحِ الظلِّ العالي وذاكرة للنسيان مسافةٌ زمنية تُبْلُغُ أَرْبَعَ سنوات، ووشائج وعلاقاتٌ مُنْسَبِكَةٌ. لَقَدْ هَاجَرَتْ قصيدة مديح الظلِّ العالي إلى نصٍّ ذاكرة للنسيان. ويُمكن، ها هنا، الوقوفُ على عناصر الهجرة من القصيدة إلى النص انطلاقاً مما يأتي :

- الفضاء النصي : فالعملان معاً يرصدان مظاهر الاجتياح الإسرائيلي لبيروت.

- الزمان : يوم من شهر غشت من سنة 1982.

- المعجم اللغوي.

- الحضور المكثف لإيقاع الذات الكاتبة.

تَبَدَّى العلاقة بين النصين، كما هي بَيْنَ جميع النصوص، حينَ تَرَكَّنُ إلى تحويل نص إلى آخر. وقائون التحويل الذي اعتمده درويش، هو قَائُونُ الامتصاص⁶⁶. فنصُّ ذاكرة

65. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الثالث، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 199.

66. يميز محمد بنيس، في كتاب ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنوية تكوينية، بين ثلاثة قوانين لتحديد طبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة. راجع (محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنوية تكوينية، دار توفيق

للنسيان لا ينفي الأضل، ولا يُنقِيه على حالته الأصلية، وإنما يُعيد إنتاجه في زمن، ليس هو نفس زمن كتابة النص الأثر. إنه يُعيد إنتاجه في شكل آخر.

تَبْنِي قصيدة مديح الظل العالي مشهداً تسجيلياً للوقائع التي عرفتها بيروت بعدَ القصف المتواصل الذي تعرّضت إليه من طرف القوات الإسرائيلية. كما تُبرِّز من جهة أخرى، تعلق الشاعر بهذا المكان، الذي صار رمزاً للصمود. وقد تضمّنت القصيدة إشارة إلى آثار الخراب والدمار الذي لحق أحياء من المدينة، وفيها أيضاً وصف لمشهد البحر المحاذي لبيروت، وقد رست فوقه السفن الحربية الإسرائيلية :

بيروت / فجراً :

يُطلق البحر الرصاص على النوافذ . يفتح العصفور أغنية
مبكرة . يُطيرُ جارنا رفَّ الحمام إلى الدخان . يموت من لا
يستطيع الركض في الطرقات : قلبي قطعة من برتقال
يابس . أهدي إلى جاري الجريدة كي يفتش عن أقاربه .
أعزّيه غداً أمشي لأبحث عن كنوز الماء في قبو البناية .
أشتهي جسداً يضيء البار والغابات . يا «جيم» اقتليني
واقتليني واقتليني!⁶⁷

ويأتي نصّ ذاكرة للنسيان، هو الآخر، على ذكر مشهد البحر، على أن البحر، هنا، يتقدم بما هو مصدر للقتل والخلاص من القتل في آن : «قلنا : سنخرج. قالوا : من البحر. قلنا : من البحر. فلماذا يسلحون الموج والزبد هذه المدافع ؟ ألكي نعجل الخطى نحو البحر ؟ عليهم أن يفكوا الحصار عن البحر أولاً.. عليهم أن يخلوا الطريق الأخير لخيوط دمنا الأخير.»⁶⁸

إنّ المهجرة من النص الأثر إلى النص الصدى لا تكتفي بتحويل جزئية نصية، بل تَضطلعُ بفعل إعادة بناء المشهد كاملاً، باعتماد مُعجم لغوي مُشترك، واختيار فضاء نصيٍّ جديد، مُختلف تماماً عن الفضاء الأول.

للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2014، ص. 269 - 270).

67. محمود درويش، مديح الظل العالي، مرجع سابق، ص. 33.

68. محمود درويش، ذاكرة للنسيان، مرجع سابق، ص. 9.

2.2.3. هجرة النص

تُفِيدُ قراءتنا الخطيئة لمُجْمَلِ أعمال الشاعر، أَنَّ النَّصَّ الصَّدى أَصْبَحَ بِدَوْرِهِ نَصّاً أَثْراً؛ يُهاجر إلى نُصوصٍ أُخرى. وَهنا سَنَكُونُ أمامَ هَجْرَةٍ عَكْسِيَّةٍ؛ أي من النَّثر في اتِّجاهِ الشَّعر. بهذا المعنى تَنْفَتِّحُ أعمالُ درويش على نَفْسِها مِنَ الدَّاخل، وتُقَيِّمُ فيما بينها علاقات تبدو خَفِيَّةً أحياناً، وَجَلِيَّةً أحياناً أُخرى.

يَعْرِضُ محمود درويش في ذاكرة للنسيان فِكْرَةَ الموت، وذلك ليس مِنَ المنظُور الفلسفي الوجودي، وإنَّما بالمعنى الواقعي الجسدي. وتَظْهَرُ هذه الفكرة مَجْرَدَةً عَنْ كُلِّ التَّباسِ حينَ يَكْتُبُ :

«أريد جنازة حسنة التنظيم يضعون فيها الجثمان السليم لا المشوه في تابوت خشبي ملفوف بعلم واضح الألوان الأربعة، ولو كانت مقتبسة من بيت شعر لا تدل ألفاظه على معانيه، محمول على أكتاف أصدقائي، وأصدقائي-الأعداء. وأريد أكاليل من الورد الأحمر والورد الأصفر. لا أريد اللون الوردي الرخيص، ولا أريد البنفسج لأنه يذيع رائحة الموت».⁶⁹

واللافت للانتباه أَنَّ الشاعر سيعمل، لاحقاً، على تحويل هذه «الوصية» النَّثرية، إلى شِعْرٍ، وذلك في قصيدة جدارية:

... وامشوا

صامتين معي على خطوات أجدادي
ووقع الناي في أزلي. ولا
تَضَعُوا على قبري البنفسج، فَهوَ
زَهْرُ الْمُحِبِّطِينَ يُذَكِّرُ الموتى بموت
الحُبِّ قبل أوانه. وَضَعُوا على
التابوتِ سَبْعَ سنابل خضراء إن
وُجِدَتْ، وَبَعْضَ شَقَائِقِ النُّعْمَانِ إن
وُجِدَتْ...⁷⁰

69. محمود درويش، ذاكرة للنسيان، مرجع سابق، ص. 20.

70. محمود درويش، جدارية، مرجع سابق، ص. 50.

يَمْتَصُّ النَّصَّ الصَّدى النَّصَّ الأثر، ويعْمَلُ على إعادة إنتاجه وَفَقَ بناءً جديد، وفي سياق تجربة حقيقية مَعَ المَوْتِ ومنازلِهِ. وهو الأمرُ الذي يُؤكِّدُ على أَنَّ النَّصَّ لا يأخذُ وضعيةً ثابتةً، بل يظلُّ في وضعية تحوُّلٍ غيرِ نهائي.

3.2.3 إشكالية التصنيف

نَصَّعْنَا بعض أعمال محمود درويش أمامَ موضوعِ التصنيف، بما هو إشكالية قائمة الذات، عُني بها كثيرٌ من الدارسين، وتَسْتَمِدُّ أهميتها انطلاقاً من ارتباطها بقضية التداخل بين الأجناس الأدبية ومَسْأَلَةِ هُذُمِ الحُدُودِ بينها. وهو الأمرُ الذي أَفْضَى إلى إبداع أشكالٍ كتابية جديدة، منذُ التجربة الرومانسية. وقد وقفت الشعرية الحديثة، وقبلها الشعرية القديمة، على عناصر هذه القضية بالدراسة والتحليل.

وقد تناولَ، محمد بنيس في الفصل الثاني من أطروحته الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها: الرومانسية العربية قضية اختراق الحدود بين الشعر والنثر، انطلاقاً من عملية إدخال الشعر، شيئاً فشيئاً، إلى النثر، ثُمَّ بتمجيد النثر وكسر الحواجز بين الأجناس الأدبية. وهو التَّصَوُّر الذي بدأ واضحاً، ومُرتبطاً بوَعْيٍ نظري لدى جماعةٍ يَبْنِئ.

لقد كان محمد بنيس سبّاقاً إلى مُقارَبة قضية التداخل بين الأجناس الأدبية، ومَسْأَلَةِ الحُدُودِ بين الشعر والنثر، انطلاقاً من وقوفه على وضعية قصيدة النثر، التي «لم تطرح بحدة إلا مع الظهور الثاني للشعر الحر في الخمسينيات، وخاصة مع مجلة شعر، حيث أصبحت الاختلافات حولها بيّنة»⁷¹. وقد اقتصر الدارس، في هذه المُقارَبة، على تناول موقف كلٍّ من الشَّاعر أحمد شوقي ثم جبران خليل جبران.

والتأمل في تجربة محمود درويش يَسْتَرَعِيهِ الحُضُورُ المُلَحُّ لقضية التداخل بين الأجناس الأدبية. كَتَبَ مُحَاوَرًا: «كل الأجناس الإبداعية يتداخل بعضها مع بعض، ليست هناك حدود نهائية بين شكلٍ إبداعي وآخر»⁷². ويُفِيدُ هذا القولُ الوَعْيَ المُتَرَسِّخَ لدى درويش بالتداخل والتَّماهي بين الأجناس، وكسر الحُدُودِ بينها. ومن بين الأعمال التي تَطَرَّحُ إشكالية التصنيف عند التأويل، عمَلاَن هُما ذاكرة للنسيان، وفي حضرة الغياب.

71. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الثاني، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2014، ص. 49.

72. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 16.

لَمْ يَضَعِ الشَّاعِرُ عَلَى غِلَافِ ذَاكِرَةِ لِلنَّسِيَانِ أَيَّ إِشَارَةٍ تَدُلُّ عَلَى الْجِنْسِ الْأَدَبِيِّ الَّذِي يَنْتَمِي إِلَيْهِ الْعَمَلُ. وَعَلَى غَيْرِ عَادَتِهِ، انْتَظَرَ الْقَارِئُ أَوَّلَى الصَّفَحَاتِ لِتَكْشِفَ لَهُ إِيَّاهُ تَوْجِيحِي بَعْضَ مَا يُمْكِنُ أَنْ يَسَاعِدَ فِي تَأْوِيلِ الْعَمَلِ، وَتَحْدِيدِ جِنْسِهِ. كَتَبَ مُحَمَّدُ درويش فِي أَسْفَلِ الصَّفْحَةِ الثَّلَاثَةِ :

سيرة يوم

الزَّمان : آب

. المكان : بيروت⁷³

تَلْتَقِي هَذِهِ الْأَسْطُرُ الثَّلَاثُ فِي رَدِّ هَذَا الْعَمَلِ إِلَى جِنْسِ «السَّيْرَةِ»، فَبالإِضَافَةِ إِلَى كَلِمَةِ «سَيْرَةٍ» الْوَارِدَةِ فِي السَّطْرِ الْأَوَّلِ، وَالتِّي تَحِيلُ عَلَى السَّيْرَةِ مُبَاشِرَةً، تَعَصَّدُ عِبَارَاتًا الزَّمان : آب وَالْمَكَان : بيروت، هَذَا الطَّرْحُ، وَتَفْتَحُ الْعَمَلُ عَلَى النُّثْرِ عُمُومًا. إِلَّا أَنَّ هَذِهِ الْإِشَارَاتِ، بِمَا هِيَ عِبَارَاتٌ مُوَازِيَةٌ لِلنَّصِّ، يُمْكِنُ أَنْ تَكُونَ عِبَارَاتٍ مُضَلِّلَةً، قَدْ لَا تَضَعُنَا، بِشَكْلِ مُبَاشِرٍ، أَمَامَ جِنْسِ هَذَا الْعَمَلِ.

لَا يَسْتَقِيمُ التَّأْمُلُ فِي جِنْسِ ذَاكِرَةِ لِلنَّسِيَانِ إِلَّا فِي ضَوْءِ قِرَاءَةِ الْعَمَلِ، وَتَتَّبِعُ أَثَرِ الذَّاتِ الْكَاتِبَةِ فِي الْبِنَاءِ. فَالْعَمَلُ، كَمَا تَقْدِّمُ مَعَنَا، يُقَدِّمُ مَشَاهِدَ التَّقْتِيلِ وَالْقَصْفِ الْمُتَوَاصِلِ لِلطَّائِرَاتِ الْإِسْرَائِيلِيَّةِ لِمَدِينَةِ بَيْرُوتِ وَالْأَمَاكِنِ الْمُجَاوِرَةِ لَهَا.

وَقَدْ يُسَعِّفُنَا هَذَا النَّصُّ، انْطِلَاقًا مِمَّا يُصْرِّحُ بِهِ مُحَمَّدُ درويش نَفْسُهُ، فِي افْتِرَاضِ الْجِنْسِ الَّذِي تَنْتَمِي إِلَيْهِ مُمَارَسَتُهُ. كَتَبَ مُحَمَّدُ :

«ومن المثير للمرارة أن ننتزع من زمن الغارات هذا الوقت للثرثرة، وللدفاع عن دور الشاعر الذي يستمد خاصيته من تاريخ كتابته الشعر في علاقته بتطور الواقع، أمام لحظة يتوقف فيها كل شيء عن الكلام، لحظة تصوغ فيها الملحمة الشعبية تاريخها وإبداعها الجماعي. بيروت هي الكتابة الإبداعية المثيرة. شعراؤها الحقيقيون ومنشدها هم مقاتلوها ونأها الذين لا يحتاجون إلى ترفيه وتشجيع على عودٍ مقطوع الأوتار. هم التأسيس الحقيقي لكتابة ستبحث طويلا عن المعادل اللغوي لبطولتهم وحياتهم المدهشة. فكيف تستطيع الكتابة الجديدة ٧٤، المحتاجة إلى كسل، أن تتبلور وتشكل في أوج معركة لها هذا الإيقاع الصاروخي ؟ وكيف يستطيع الشعر التقليدي - وكل الشعر تقليدي

73. محمود درويش، ذاكرة للنسيان، منشورات وزارة الثقافة، رام الله، 1997، ص. 3.

74. التشديد من عندنا.

في هذه اللحظة - أن يصف هذا الشعر الجديد المختمر في بطن الزلزال؟⁷⁵

إنها الكتابة الجديدة. وورودها في هذا المقطع يأتي في مقابل الشعر التقليدي. فالسؤال ليس عن وظيفة الشعر، وإنما عن نوعيته. فبالرغم من عدم توضيح درويش لخصائص الكتابة الجديدة التي يتحدث عنها، إلا أنه صدر في عمله هذا (ذاكرة للنسيان) عن وعي جديد، مغاير تماماً، لما كان عليه في تجاربه السابقة. والكتابة الجديدة، هنا، ما لم يجده درويش بعد، إنما مشروّع هارب.

أما في حضرة الغياب، فيقدم نفسه كنص ملتبس؛ وذلك لمزجه بين النقد والتكبير الفلسفي ومسألة اللغة، وإقامته على الحدود بين الشعر والنثر. على أن هذا النوع من «الكتابة» تختفي فيه السمات المميزة لكل نوع، فيبدو مُندمجاً بشكل خفي، حتى إن الدارس ليختار في تصنيفه بين الشعر والنثر.

وتكمن صعوبة تصنيف نص درويش، في أن الشاعر قد أسس لنموذج جمالي غير مسبق. «يتطلع فيه النثر إلى رعية الشعر، ويتطلع فيه الشعر إلى أرسقراطية النثر»⁷⁶ فالكتابة في هذا العمل تُقيم في الما- بين؛ أي بين الشعر والنثر. وفيهما تفتح للدارس أفق القراءة والتأويل.

قد يبدو سؤال التصنيف مدرسياً، إلا أن الإجابة عنه لا تُغيّر من دلالة النص وقيمته المعرفية، ومرد ذلك إلى الإحالة المتبادلة التي يفتحها النوعان (الشعر والنثر) في اتجاه بعضهما، وصعوبة القبض على العناصر التي تجعل هذا العمل ينتمي إلى أحدهما. وقد وقف الناقد فيصل دراج على مأزق التصنيف الذي يضعنا أمامه النص، وشبه المسألة بالفتنة :

«من أين تأتي فتنة هذا النص، وما دلالة «المتبقي فيه»، الذي إن تلامح نثرًا تجلّ شعراً، وإن تلامح شعراً تكشف نثرًا؟ تأتي الفتنة من لقاء الأبدى والعابر، ومن المؤقت الذي اكتسب ديمومة، ومن العابر الذي يبرهن أن العابر المبدع ليس عابراً، ومن العابر الراهن الذي سيقراً، ذات يوم، كنص جليل قديم»⁷⁷.

ليس تجاور الشعر والنثر أو تداخلهما، إذن، هو السؤال الأبرز الذي يوطّر نص في

75. محمود درويش، ذاكرة للنسيان، مرجع سابق، ص. 46 - 47.

76. محمود درويش، في حضرة الغياب، مرجع سابق، ص. 99.

77. فيصل دراج، «ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش»، في مجلة الكرمل، العدد 90، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، 2009، ص. 73.

حاضرة الغياب. فالنص يحمل في ثناياه إبداعاً وتعليقاً على هذا الإبداع، دُونَ أَنْ يَتَلَمَّس القارئ متى يبدأ الأوّل والثاني، أو متى ينتهيان، لأنّهما يشتغلان في تفاعل وتلازم مُتَناهِيَيْن. وهو ما يجعلنا، أيضاً، نفترض أنّنا أمام سيرة إبداعية داخل سيرة أعم هي السيرة الذاتية. يشتغل محمود درويش على اللغة بعدها رهاناً يعمل على خلق عوالم جديدة للكتابة وفيها : «كل الحروف جاهزة لاستقبال الشكل / الكائن، الباحث عن يد ماهرة تخلق الحاجة إلى الانسجام. ما عليك إلا أن تسمي بيدك كائنات تعرفها من قبل، وكائنات تعرفك على نفسها فيما بعد».⁷⁸

يؤسّس درويش نص في حاضرة الغياب بالاعتماد على تصعيد لغة النثر إلى حدود الشعر، مُستفيداً من بنيات الشعر، ومُضيفاً على لغة النثر طاقةً إيحائيةً خلاقةً في كلام مُلتبس. إنّ هذا النص كتابة مفتوحة تستدعي الشعر والنثر، وتفتح تأملاً بينهما، فيما هو مُحكمة للذات، وتذكر للماضي، وترجع للأحداث البعيدة وفق مُتطلبات حاضر لا يؤمن بالهزيمة. وهو بين هذا وذاك، سيرة أيام الشاعر في أمكنتها المتحوّلة، وكأننا بدرويش في هذا العمل، وهو يتأرجح بين الشعر والنثر، السيرة واللا-سيرة، يسعى إلى كتابة تتخفف من ذكرى الماضي، عبر التأمل في الخطاب الذي توجّهه الآنّا إلى الآنّا في الذات الكاتبة. وهو خطابٌ موجه، بالأساس، إلى القارئ يدعو، في كلّ آن، إلى قراءة جديدة للعمل، وطرح أسئلة عنه.

4. الذائقة الشعرية

1.4. وضعية التحول

تُسعِفنا المقابلة التي أجريت مع محمود درويش، ونُثِرَت في مجلة الشعراء، في التّعريف على موقعه من الذائقة الشعرية، وعن علاقته بالقارئ، ومدى تأثير هذا الأخير في الممارسة الإبداعية للشاعر.

ولقد مكّننا وقوفنا على مجمل أعمال الشاعر من الانتباه إلى المخطّات المفصليّة التي وسمّت الفعل الشعري لديه. وبذلك فإنّ الإبداء الذي وسم كلّ محطة مُرتبط بوعي نظري مُختلف عن سابقه، تحضر فيه الذات الكاتبة بعدها أس هذه الممارسة ونواتها، ويحضر فيه القارئ (الجمهور) بما هو شريك ضمني في هذه الممارسة. على أن مقاربتنا

78. محمود درويش، في حاضرة الغياب، مرجع سابق، ص. 26-27.

لهذا العنصر، ضمن هذا الفصل، تأتي استجابة للأسئلة التي تَبُوحُ بها هذه الأعمال أثناء التلقي، وأنسجماً مع الإطار العام الذي تُحَكِّمُ في بناء هذا الفصل.

راهن محمود درويش، في بداية مساره الشعري، على أن يكون لقصيدته انتشار واسع بين الجماهير، انطلاقاً من اعتياد لغة واضحة، ومُعْجَم لغوي يُبْعِدُ عن الغموض الذي وَسَمَ الشعر المعاصر. وقد طرَحَتْ قصيدته «عن الشعر»، هذا المسعى، حين كَتَبَ:

قصائدنا، بلا لون

بلا طعم... بلا صوت !

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت !

وإن لم يفهم «البسطا» معانيها

فأولى أن نُذَرِّبها

ونخلد نحن... للصمت!⁷⁹

وقد ترافق هذا الوعي الأولي بالذائقة الشعرية، لدى درويش، بالتوجه الماركسي، حيث الانتصار لشعبية الأدب على حساب الذوق الشعري النخبوي. إلا أنه ما لبث يُعَادِرُ هذا الوعي إلى آخر يتخلل فيه عن هذه الشعبية، وبهذا يكون قد انخرط في كتابة قصائد تنازلت عن وضوحها، وأسست لجمهور مختلف. كتب محمود درويش يصف هذا الانتقال:

«لست حائراً بشأن العلاقة بين الجماعة والفرد، بل بين حق القارئ في الدفاع عن ذائقته وبين حقي أن أقترح ذائقة أخرى. وأنا أقترح ذائقة ليس لأني مشروع هام، ولكن، ببساطة، لأن ذائقتي تغيرت، وفهمي تغير، فأنا أقترح على نفسي ذائقة تلبي رغباتي ومعرفتي، وربما صرت زاهداً في الجماهيرية بمعناها الواسع، ولكن من جهة أخرى، لا أرى أن علاقتي بقرائتي قد تراجعت، فجمهور أُمسياتي يزداد وتوزيع كتيبي يحتل المرتبة الأولى في إحصائيات الانتشار الشعري وذلك يعني أن القارئ يجرضني على تطوير أدواتي الشعرية، والانتقال من طور إلى طور.⁸⁰»

لم يعد درويش إذن، يكتب قصيدة لإرضاء القارئ. لقد تغيّرت معرفته بالشعر، وتغيّرت وظيفة الشاعر لديه، وصار أقرب إلى التحلل من بعض الصفات التي ارتبطت

79. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى ١، مرجع سابق، ص. 63.

80. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق ص. 29.

بَتَلْقِيهِ مِنْذُ بَدَايَاتِهِ الْأُولَى، وَلَعَلَّ أَهْمَتَهَا، هِيَ صِفَةُ شَاعِرِ الْمَقَاوِمَةِ، أَوْ شَاعِرِ الْقَضِيَّةِ الْفَلَسْطِينِيَّةِ. وَأَمَامَ هَذِهِ الْأَنْعِطَافَةِ فِي عِلَاقَةِ الشَّاعِرِ بِالْقَارِئِ، سَتَنْشَأُ بَدَايَةُ هَوَاةٍ بَيْنَهُمَا. وَبِالْمُؤَاوَاةِ مَعَ هَذَا التَّغْيِيرِ الْوَاضِحِ فِي الذَّائِقَةِ الشَّعْرِيَّةِ لَدَى الشَّاعِرِ، سَتَبْرُزُ مِنْ جَدِيدٍ مَسْأَلَةُ الْحَذْفِ وَالتَّغْيِيرِ، الَّتِي يَجِدُهَا دُرُوشٌ مُبَرَّرًا آخَرَ الْآنَ :

«هل القارئ تخلف، أم الشاعر بالغ في التقدم أم أنه تخلف وادعى التقدم ؟ هناك أحياناً محاكمات صحيحة، منها أن النص الشعري إذا كان لا يحمل تجربة إنسانية، أي إذا كان لا يحمل أنوات تشكل التقاء إنسانياً، فلا حاجة للقارئ به، مهما كانت شعريته، إذا لم يكن يحمل مفترقاً إنسانياً يشكل تجربة إنسانية، إذا لم يكن في النص حد أدنى من الخالد في الذائقة، والإيقاع العاطفي، إذا لم يكن حد أدنى من تاريخية النص وجماليته، فالقارئ لا يعنى به»⁸¹.

تَسَاءَلُ مَعَ الشَّاعِرِ فِيمَا إِذَا كَانَ الْإِبْدَالُ نَابِعاً مِنَ النِّصِّ الشَّعْرِيِّ ؟ أَمْ أَنَّهُ اخْتِيَارٌ زَمَنِي رَأَى فِيهِ دُرُوشٌ قُدْرَتَهُ عَلَى الْمَغَامَرَةِ بَعْدَمَا حَقَّقَ الْإِنْتِشَارَ الْوَاسِعَ، وَلَمْ يُعَدَّ خَائِفاً أَوْ مُتَوَتِّراً مِنَ السَّقُوطِ ؟ هُوَ مَوْقِفٌ جَدِيدٌ إِذَنْ، يُنْبِئُ عَنْ عِلَاقَةٍ جَدِيدَةٍ بَيْنَ دُرُوشٍ وَالْقَارِئِ؛ مَوْقِفٌ يَكْشِفُ عَنْ تَغْيِيرِ الذَّائِقَةِ الشَّعْرِيَّةِ لَدَى الشَّاعِرِ، وَعَنْ مَطَالِبَةِ الْقَارِئِ ضَمِينِيَا بِتَغْيِيرِ أَدْوَاتِ الْقِرَاءَةِ، وَإِبْدَالِ زَوَايَا النَّظَرِ إِلَى الشُّعْرِ وَوُضُفِيَّتِهِ، مِنْ أَجْلِ بِنَاءِ وَشَائِجٍ وَعِلَاقَاتٍ مَغَايِرَةٍ بَيْنَ الشَّاعِرِ وَقَارِئِهِ، تَنْبِيئِي عَلَى التَّحَرُّرِ فِي الْكِتَابَةِ الشَّعْرِيَّةِ، وَالْحُرِّيَّةِ فِي التَّلْقِيِ وَالتَّأْوِيلِ.

الفصل الثاني

محمود درويش : مفاهيم وتصورات

مدخل

قَادَنَا الاِشْتِغَالُ، فِي الْفَصْلِ السَّابِقِ، عَلَى مَوْضُوعِ تَعَدُّدِ الْمَهَارِسَةِ النَّصْبِيَةِ عِنْدَ مُحَمَّدٍ درويش، إِلَى الْوُقُوفِ عَلَى الْكَيْفِيَّةِ الَّتِي تَمَّ بِهَا تَلَقِّي نِتَاجِ الشَّاعِرِ فِي النِّقْدِ الْعَرَبِيِّ، انْطِلَاقاً مِنْ دَرَسَاتٍ وَمَقَالَاتٍ تَوَرَّعَتْ بَيْنَ مَنْ يَعُدُّهُ شَاعِرَ قَضِيَّةٍ، وَمَنْ يَنْظُرُ إِلَى الْحَصَائِصِ الْفَنِّيَّةِ فِي شِعْرِهِ. وَقَدْ سَاعَدَتْنَا الْقِرَاءَةُ التَّعْرِيفِيَّةُ الَّتِي قُمْنَا بِهَا لِأَعْمَالِ الشَّاعِرِ عَلَى كَشْفِ أَهَمِّ الْإِبْدَالَاتِ الَّتِي مَيَّزَتْهَا، بِمَا هِيَ مِمَارَسَةٌ تَتَأَسَّسُ عَلَى الشُّعْرِ وَالنَّثْرِ، وَتَمَرِّجُ بَيْنَهُمَا فِي آنٍ. كَمَا مَكَّنَتِ الْقِرَاءَةُ، نَفْسُهَا، مِنْ اسْتِجْلَاءِ بَعْضِ الْعُنَاصِرِ النَّصْبِيَةِ الَّتِي وَسَمَتْ هَذَا النِّتَاجَ، كَالْحَذَفِ، وَإِعَادَةِ الْكِتَابَةِ، وَالْهَجْرَةِ بَيْنَ الشُّعْرِ وَالنَّثْرِ، وَتَحَوُّلِ الذَّائِقَةِ الشُّعْرِيَةِ لَدَى الشَّاعِرِ. مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى، سَيَرَكَّزُ الْعَمَلُ، فِي هَذَا الْمُسْتَوَى مِنَ الدِّرَاسَةِ، عَلَى اسْتِخْلَاصِ تَصَوُّرَاتِ الشَّاعِرِ لِمَفَاهِيمِ الشُّعْرِ وَالنَّثْرِ وَالْإِيقَاعِ وَالصُّورَةِ. عَلَى أَنَّا سَنَرْجِيءُ الْإِشْتِغَالَ عَلَى مَفْهُومِ اللُّغَةِ، إِلَى الْقِسْمِ الثَّانِي، انْسِجَاماً مَعَ التَّصَوُّورِ الَّذِي وَضَعْنَاهُ لِهَذَا الْبَحْثِ، وَضَمَاناً لِلْبِنَاءِ الْمُنْهَجِيِّ الَّذِي نُنْشُدُهُ، بِاعْتِبَارِ أَنَّ اللُّغَةَ تَرْتَبِطُ بِعِلَاقَاتٍ وَوُشَائِجٍ مَعَ هَذِهِ الْمَفَاهِيمِ.

تَصُدَّرُ الْعَمَلِيَّةُ الْإِبْدَاعِيَّةُ عِنْدَ مُحَمَّدٍ درويش، إِذَنْ، عَنْ وَعْيٍ نَظَرِيٍّ يُؤَوَّلُ اسْتِغْلَالَهَا. وَهُوَ وَعْيٌ لَا يَنْفَكُ يَتَأَمَّلُ الْمَسْأَلَةَ الشُّعْرِيَّةَ؛ فِي تَصَوُّورَاتِهَا النَّظَرِيَّةِ، كَمَا فِي تُمَارِسَتِهَا النَّصْبِيَّةِ.

هكذا بدأ درويش، مع كل تجربة، مأخوذاً بالتفكير في مفاهيم نظرية منها الشعر، والنثر، والإيقاع، والصورة. وقد هيأت قراءتنا لأعمال الشاعر، سابقاً، تلمس مواطن حضور هذه المفاهيم، والدلالات التي تأخذها ضمن المسار العام للتجربة الإبداعية لدرويش.

وإذا نحن الاشتغال في هذا البحث، على النص الإبداعي لمحمود درويش. وهو رهاناً يسمح ببناء التصور النظري للشاعر من داخل النص نفسه، فيما هو يفتح أفقاً جديداً للاشتغال والبحث. على أن الانكباب على ما يُفصح به نص درويش، لا يعني الانغلاق عليه، أو الاكتفاء به، فجوارات الشاعر، ولقاءاته الصحفية دليلنا الثاني إلى بناء هذا التأسيس النظري، انطلاقاً من مقارنة ما يُصرح به الشاعر، بما يُبوح به نصه الإبداعي.

وعلى هذا الأساس، لا يستقيم بناء المفاهيم النظرية المشكلة لتصوّر درويش في الكتابة الشعرية وفق مسير خطي متسلسل؛ يبدأ لينتهي. بل إن هذا البناء يتطلب إعادة قراءة الأعمال، وتتبع الإبدالات التي عرّفها هذه المفاهيم في تجربة الشاعر، وقياس مدى تقاطعها مع النظريات المشتغلة على الشعر، وذلك انسجاماً مع الفرضيات التي نصدر عنها.

1. مفهوم الشعر

يكتسي مفهوم الشعر في الممارسة النصية لدرويش أهمية بالغة، لكون المفهوم مؤسساً على تجربة موجهة برغبة في التأسيس المعرفي. فمُنذ ديوان أوراق الزيتون إلى لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، لم يكف محمود درويش عن تعميق معرفته بالمسألة الشعرية، وبخاصة مفهوم الشعر. وقد تبدى هذا الرهان جلياً في الدلالات التي أخذها هذا المفهوم من محطة إلى أخرى ضمن تجربة الشاعر.

1.1. قصيدة التعبير

صدرنا، في هذا البحث، عن استراتيجية منهجية تنطلق من النص نحو استخلاص التصور النظري الذي يؤطره، فيما هي عبور يكشف عن وعي محمود درويش بضرورة إخضاع ممارسته النصية لتأمل نظري، تفتح معه، ومن خلاله، أسئلة نحو الأعمق في القصيدة، في الكتابة.

رأى الشعر المعاصر، كمئن أكسبته إبدالات الممارسة النصية خصوصيته في مستوى البناء، على انتفاء بداية بناء العمل الشعري ونمطيته. في حين، تشكّل لدى الشاعر وعي غير مسبوق بالقصيدة المعاصرة، وشعرية البناء فيها، بعدها «مسألة وجودية، تتعدى

للظهر الخادع الذي عادة ما نسّميه شكلاً.⁸²

يؤسس محمود درويش، منذ ديوانه أوراق الزيتون تصوّراً خاصاً لمفهوم الشعر. وهو تصوّر لا ينفك يحد ما يعصده ويبيّنه في قصائد أخرى على امتداد تجربة الشاعر. ولإضاءة هذا التكييف، الذي افتتحنا به الحديث عن مفهوم الشعر، نُنصت لأول تصوّر يأخذه هذا المفهوم في أعمال درويش، والموسوم بالتعبير، والذي ينهض على عد الشعر قوة للإبداع والتغيير. ففي قصيدة «عن الشعر»، يُلوّز الشاعر عناصر هذا التصوّر، انطلاقاً من ربط وظيفة الشعر والشاعر بالصمود، والقدرة على المواجهة، والوقوف في وجه الظلم. كتب درويش :

يا رفاقي الشعراء !
نحن في دنيا جديدة
مات ما فات، فمن يكتب قصيدة
في زمان الريح والذرة،
يخلق أنبياء !

لو كانت هذي الأشعار
إزميلاً في قبضة كادح
قنبلة في كف مكافح !
لو كانت هذي الأشعار !

لو كانت هذي الكلمات
محراثاً بين يدي فلاح
وقميصاً... أو باباً... أو مفتاح !
لو كانت هذي الكلمات
أحد الشعراء يقول :
لو سرت أشعاري خلّاني

82. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 63.

وأغاظت أعدائي

فأنا شاعر...

وأنا... سأقول!⁸³

تَبَدَّى قُوَّةُ التَّغْيِيرِ جَلِيَّةً فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ، وَهِيَ قُوَّةٌ تَرْتَبِطُ بِهَا وَقَفْنَا عَلَيْهِ سَابِقاً، حِينَ يُصْبِحُ الشَّاعِرُ مَرَكَزَ التَّحَوُّلِ، وَالْقَادِرَ عَلَى جَعْلِ الْأَحْوَالِ تَبَدُّلاً مِنْ حَالٍ إِلَى حَالٍ. وَنَعْتُهُ، ضَمَنَ الدِّيوانِ نَفْسَهُ عَلَى قَصِيدَةٍ بِعنوان «لورككا»، وَهِيَ قَصِيدَةٌ تُبْرِزُ، بِشَكْلِ أَكْثَرِ وَضوحاً، تَصَوُّرَ درويش لُهممة الشَّاعر. كَتَبَ درويش:

هكذا الشاعر، زلزال.. وإعصار مياه

ورياح، إن زأر

يهمس الشارع للشارع، قد مرت خطاه

فتطايير يا حجر!

هكذا الشاعر، موسيقى، وترتيل صلاة

ونسيم، إن همس

يأخذ الحسنة في لين إله!

وله الأقمار عش، إن جلس!⁸⁴

لَقَدْ رَاهَنْتُ قَصِيدَةَ درويش، فِي الدِّيوانِ الْأَوَّلِ، ثُمَّ بِشَكْلِ مُتَقَطِّعٍ لَاحِقاً، عَلَى ذَلِكَ النَّفْسِ الْوَطْنِيِّ وَالْقَوْمِيِّ فِيهَا. نَفْسٌ يَكَادُ يَبْلُغُ ذِرْوَتَهُ مَعَ بَعْضِ التَّجَارِبِ اللَّاحِقَةِ (عَاشِقٌ مِنْ فِلَسْطِينِ، وَآخِرُ اللَّيْلِ، وَالْعَصَافِيرُ تَمُوتُ فِي الْجَلِيلِ)، وَالتِّي نَادَتْ بِالثَّوْرَةِ وَالنِّضَالِ وَالْوُقُوفِ فِي وَجْهِ الْاِخْتِلَالِ الْإِسْرَائِيلِيِّ. عَلَى أَنَّ الشَّاعِرَ لَا يَكْتَفِي بِتَسْجِيلِ مُعَانَاةِ الْإِنْسَانِ الْفِلَسْطِينِيِّ وَتَصَوُّيرِهَا، بَلْ يَنْقُدُ إِلَى انْعِكَاسَاتِهَا عَلَى الْوَاقِعِ الْإِنْسَانِيِّ، انْطِلَاقاً مِنْ نِهَاجِ إِنْسَانِيَّةٍ؛ كَالْقَتِيلِ الَّذِي يَتَحَوَّلُ إِلَى شَهِيدٍ، وَالْأُمِّ الَّتِي تَصِيرُ بِدَوْرِهَا أَرْضاً.

لَسْنَا بِصَدَدِ قِرَاءَةِ مَثْنِ درويش مِنْ زَاوِيَةِ الْمُضْمُونِ، أَوْ رِبْطِ نَتَاجِهِ الشُّعْرِيِّ بِالتَّعْبِيرِ عَنِ الْقَضِيَّةِ الْفِلَسْطِينِيَّةِ. ذَلِكَ أَمْرٌ اخْتَبَرَهُ بَاحِثُونَ وَنَقَّادٌ قَبْلَنَا. إِنْ عَمَلْنَا يَتَوَّجَهُ، بِالْأَسَاسِ، نَعُوْا اسْتِخْلَاصِ التَّصَوُّورِ النَّظَرِيِّ الَّذِي يُؤْطِّرُ اشْتِغَالَ الشَّاعِرِ عَلَى قَصِيدَةِ التَّعْبِيرِ.

83. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص. 63 - 64.

84. المرجع السابق، ص. 75 - 76.

فدرويش، وهو يكتُب هذا النمط الأول من القصيدة، يكادُ يَضَعُ له بناءً ثابت العناصر. ما يعني أن هذه التجربة خاضعةٌ لطرائق وعناصرٍ تضبطها، تنبئ في وعي أو لا وعي الشاعر. وتُفيدُ عودتنا إلى القصيدتين المدرجتين أعلاه، اعتماد الشاعر على خصيصتين رئيسيتين في البناء، هما البناء المقطعي المتماثل، والقافية المتوالية والمتناوبة.

وقد تنبّه محمود درويش إلى مسألة بناء القصيدة، وكشف عن مدى وعيه بهذه القضية التي طرحتها الممارسة النصية المعاصرة، كسؤالٍ مفتوحٍ مشكّنٍ بقضايا الإيقاع، والذات، واللغة. يكتُب درويش عن هذه المسألة: «الشعر أساساً بناء، بناء العلاقات بين عناصر القصيدة بحيث لا تكون هناك حالة من المجانية لا بالصورة ولا بالاستعارات ولا حتى بالإيقاع»⁸⁵.

يحمل هذا التصريح من درويش وعياً نظرياً ينظر إلى الشعر كبناء، تدخل فيه الدوال البانية للقصيدة في علاقات، بما يمكن أن يُشكّل مُحْتَبَراً نصياً. وقد ذهب محمد بنيس، قبل درويش، إلى القول بأن الشعر المعاصر «مكان للبحث في مُحْتَمَل النص الشعري بغض النظر عن نوعية البحث وعناصره ونتائجه»⁸⁶ ومن جهته، توقّف عز الدين الشنتوف عند الشعر باعتباره بناءً، مفيداً مما قدّمه هيدغر وهولدرلين، وكتب: «الوسيلة التي توصلنا إلى السكن فهي البناء، وما دام الشعر يدفعنا إلى السكن فهو بناء»⁸⁷.

تتأسس القصيدة الأولى، عروصياً، على الانتقال من تفعيلة (فاعلاتن) في المقطع الأول، إلى تفعيلة (فعلن) في باقي المقاطع. بينما تنظم الأبيات، جميعها، في الصفحة في ثلاثة مقاطع تفصل بينها أرقام، وقد تشكّل المقطع الأخير، بدوره، من ثلاثة مقاطع متحدٍ بينها نجمة. كما تفاوتت الأبيات جميعها؛ من حيث عدد التفعيلات المحددة لطولها، ووضعها على السطر في كل مقطع من المقاطع. على أن القصيدة الثانية تختلف عن الأولى في انفرادها بتفعيلة (فاعلاتن)، وفي احتوائها على تسعة مقاطع، رباعية البناء، باستثناء للمقطع الأخير الذي يضمّ بيتين فقط.

من جهة أخرى، يبني درويش قافية هاتين القصيدتين على نظام خاص في توزيع القوافي؛ لا تتوزع فيه هذه الأخيرة توزيعاً عفوياً، بل يتحكّم فيها نظامٌ خاصٌ تتقاطع فيه

⁸⁵ محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 15.

⁸⁶ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 22.

⁸⁷ عز الدين الشنتوف، شعرية محمد بنيس: الذاتية والكتابة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2014،

تقاطعاً هندسياً منتظماً، يختلف في بنائه من نصٍّ لآخر، انطلاقاً من طبيعة الرؤيا والتجربة التي يقدمها كلُّ عملٍ. ففي مقاطع القصيدة الأولى، يخرّصُ الشاعر على إنهاء كل مقطع بنفس نظام القافية التي ابتدأها به، جاعلاً الأبيات المتقاربة متشابهة أيضاً. أمّا مقاطع القصيدة الثانية فقد قامت قافيتها بشكلٍ متناوب.

تَقْتَرِنُ القصيدة القائمة على التعبير، عند محمود درويش بوغي يتوجّه نحو إعادة بناء الواقع، ومقاومة الاحتلال الإسرائيلي. وهو تغييرٌ تُصَبِّحُ معه مأساة الشعب الفلسطيني قضية إنسانية كونية؛ يكونُ الشاعر فيها مركز الكون، والقادر على بثّ الأمل في الفلسطينيين. يكتبُ درويش في قصيدة «تحدّ»:

شدوا وثاقي
وامنعوا عني الدفاتر
والسجائر
وضعوا التراب على فمي
فالشعر دم القلب..
ملح الخبز..
ماء العين
يُكتب بالأظافر
والمحاجر
والخناجر⁸⁸

تَتَضَمَّنُ هذه الأبيات تصريحاً مباشراً من الشاعر عن الشعر، والذي يتقدّم هنا، كتحدٍّ ومواجهة. وهو بذلك يرفض أن يخضع للقيود التي يُسيِّجُ بها الواقع، فيما هو ضرورة للحياة. إنّه الأمل الذي يراهن عليه الشاعر في مواصلة الصمود، ومحاولة التغيير.

2.1 أولوية المعنى

تَشْغُلُ الممارسة النصية لمحمود درويش بسؤال المعنى، وهو سؤال لا ينفصل عن التصورات النظرية التي تُشكّل وعي الشاعر بمفهوم الشعر. وتُصَبِّحُ القصيدة، على هذا الأساس، بحثاً عن الدلالة، وتعبيراً عن فكرة ما. يكتب درويش:

88. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص. 132.

«قصائدنا، بلا لون

بلا طعم... بلا صوت !

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت !

وإن لم يفهم «البسطة» معانيها

فأولى أن نُذَرِّها

ونخلد نحن... للصمت⁸⁹ !

القصيدة، بحسب الشاعر، رغبة في إيصال المعنى. وهي، لأجل ذلك، تسلك طريقاً واضحة وبسيطة؛ بحيث تصير في متناول القارئ «العادي»، الذي لن يجد أي عناء في تأويلها وفهم معناها. وهذا ما يُعطي الأسبقية للمعنى على باقي العناصر البنائية للقصيدة. فللمعنى، عند الشاعر، أولوية على البناء؛ تختصن فيه الأبيات الدلالة، فيما يكون هاجس الشاعر هو كتابة قصيدة «جديدة» تتجاوز حاجز العروض.

صرّح محمود درويش سنة 1968، بأن تجاربه الشعرية، الصادرة قبل هذا التاريخ، ترتبط، ارتباطاً وثيقاً، بالتعبير عن المعنى والمواضيع، أكثر من اهتمامها بالبناء في القصيدة، فكتب :

«أما ديواني (أوراق الزيتون) فأعتبره البداية الجادة في الطريق الذي أواصل السير عليه الآن، الطابع المميز لقصائده هو التعبير الجديد⁹⁰، بالنسبة لشعرنا، عن الانتقال من مرحلة الحزن والشكوى إلى مرحلة الغضب والتحدي، والتحام الذاتية بالقضية العامة. [...] وتشيع في جو الديوان رائحة الريف، وآلام الناس، والتغني بالأرض والوطن والكفاح، والإصرار على رفض الأمر الواقع، وحين المشردين.⁹¹»

تستوقفنا في هذا الجزء من الحوار، الذي أجراه محمد دكروب مع الشاعر سنة 1968، وأعيد نشره على صفحات مجلة الكلمة سنة 2008، عبارة «التعبير الجديد» و«الطريق الذي أواصل السير عليه الآن». فالتعبير الجديد يأتي مُقابل تعبير آخر قديم. وهو تعبير عن معاني المعاناة، ومآسي الوطن، وهو، أيضاً، تعبير باسم المشردين. أمّا عبارة «الطريق الذي أواصل السير عليه الآن»، فتشير إلى أن مرحلة التعبير عن المعاني امتدت من ديوان أوراق الزيتون إلى ديوان آخر الليل.

89. المرجع السابق، ص. 62.

90. والتشديد من عندنا.

91. محمود درويش، «حياتي... وقصيتي... وشعري» في مجلة الكلمة، لندن، العدد 21، 2008، ص. 57.

يُبنى محمود درويش، إذن، تصوُّره عن الشعر في ارتباطٍ برهانيٍّ أساسيٍّ، هو التعبيرُ وبناءُ المعنى؛ باعتبار بناء المعنى جزءاً من التعبير. على أن هذا التصور يرتبط ببدايات الشاعر الأولى والتي تشمل الدواوين الآتية: أوراق الزيتون، وعاشق من فلسطين، وآخر الليل، وحببتي تنهض من نومها، والعصافير تموت في الجليل. وقد شكّل ربط الشعر بسؤال المعنى، في هذه المرحلة، مثار اهتمام شعراء آخرين تأثروا بهم درويش؛ من أبرزهم بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور.

وكان أدونيس، قد أشار، من قبل، إلى الدور الوظيفي الذي يضطلع به الشعر، حيث كتب: «إن الشعر الوظيفي هو الذي ينظر إلى الحدث بوصفه موضوعاً خارجياً، فينقله تمجيذاً أو تقييماً، وهو يقوم بوظيفة يمكن أن يؤديها الكلام الإعلامي بحصر المعنى، أو أي نوع آخر من الكلام الإخباري، التحليلي.»⁹²

الشعر، كتعبير عن معنى مخصوص، تجربة خارجية، لا تتم إلا في إطار حافز خارجي، يدفع الشاعر إلى التعبير عنه. وقد عاش درويش، في مرحلة البدايات، مجموعة من التحديات، كالاختلال وتجربة المنفى والسجن، جعلته يكتب قصائد يعبر فيها عن معاني الألم والقهر والصمود والتعريض على المواجهة. ذلك ما كانت تمليه عليه الظرفية التي عاش فيها، وصدرت فيها الدواوين المشار إليها سابقاً. وقد ناقش محمد بنيس هذه القضية في حديثه عن الوظيفة التعبيرية للغة المتعدية، فكتب:

«إن التجربة الخارجية كضرورة ملازمة للشعر تعني في البدء أن اللغة الشعرية متعددة، لا توجد إلا بحافز خارجي، ونحو التعبير عن هذا الخارج تسير. لا توجد إلا به وفيه. وهو عنصره الحيوي الذي يفجره، وفيه يسكن المعنى.»⁹³

إن درويش، الذي بنى خطاباً شعرياً كونياً، كان في مرحلته الأولى، إلى نهاية الستينيات، يصدّر عن وعي ينظر إلى الشعر كبَحْثٍ عن المعنى، وكأداة للتغيير، فوصف الخارج النصي، وكان ذلك هو أساس نصّه الشعري. ومن القصائد التي تؤكد ذلك قصيدة «عن إنسان»:

وضعوا على فمه السلاسل

92. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1979، ص. 125.

93. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 90.

ربطوا يديه بصخرة الموتى،
و قالوا : أنت قاتل !

أخذوا طعامه، و الملابس و البيارق
ورموه في زنزانة الموتى،
و قالوا : أنت سارق !

طردوه من كل المرافق
أخذوا حبيبته الصغيرة ،
ثم قالوا : أنت لاجيء !

يا دامي العينين، و الكفين !
إن الليل زائل
لا غرفة التوقيف باقية
و لا زرد السلاسل !
نيرون مات ، ولم تمت روما...
بعينها تقاتل !
و حبوب سنبل عموت
ستملاً الوادي سنابل ..⁹⁴

تلقتي هذه القصيدة، إذن، مع قصائد أخرى، ضمن تجربة الشاعر، وهي تندرج
كلها ضمن رغبة الشاعر في بناء قصيدة شعرية تقوم على التعبير عن الواقع، ومحاولة نقده،
وإعادة بنائه من جديد.

3.1. قصيدة التغير

يكتب محمود درويش :

« كانت القصيدة تسعى لأن تكون واقعية، وكانت تقترح طريقة تعامل شعري
مع الواقع [...] وكان هاجسي هو كيف يعبر النص الحديث بوسائل حديثة

عن هذا الواقع، بحيث لا يكون وصفاً خارج الواقع، بل يدخل فيه، فيستطيع الواقع أن يعبر عن طبيعته غير الشعرية في القصيدة الشعرية.⁹⁵

يتبدى، انطلاقاً من هذا التصريح، اهتمام درويش بالكيفية التي يعبر بها النص الشعري عن الواقع. وقد انشغلت شعرية الإيقاع بالبحث في هذا الكيف، محاولة الارتقاء به إلى مستوى السؤال المعرفي، يكتب هنري ميشونيك: «لا تمثل شعرية الإيقاع في التعليق على بيت (أو على قصيدة) وحصر أثره (ها) وقيمتها (ها) لنقول معناه (ها) الذي لم يقله هو نفسه. إنها تبحث كيف يدل هذا البيت (أو تلك القصيدة). وما هي بالتالي وضعية هذا الكيف؟»⁹⁶

وإذا كان محمود درويش قد صاغ، في دواوينه الشعرية الأولى، والصادرة في الستينيات، تصوّراً خاصاً للشعر يقوم على التعبير، ويُعطي الأولوية للمعنى، فإن الدواوين اللاحقة ستعرف تشكلاً لتصور آخر مختلف. وهو تصور ينظر إلى الشعر كـ تغير، وبذلك نكون أمام أشكال لها التعدد والاختلاف، بها يبتعد الشاعر عن رصْد الوقائع وتتبع المعنى.

إن الانشغال بهذا الكيف، هو ما سيختبره الشاعر في دواوينه الصادرة بعد حبيتي تهض من نومها، وسيجعل منه رهاناً، به ستأخذ القصيدة في الانتقال من التعبير إلى التغير. وسنلاحظ حضوراً لذلك بدءاً من ديوان أحبك أو لا أحبك، حيث سيبدأ درويش في كتابة الشعر بعيداً عن المعطى السياسي، كما سيشرع في اختبار أشكال وطرق مختلفة في البناء.

وتكشف القصائد الواردة في ديوان أحبك أو لا أحبك، عن بداية انتقال الوعي لدى الشاعر من الحضور المهيمن للتفعيلة والقافية، إلى إدماج السرد؛ من خلال اعتماد البيت الشعري الطويل. يكتب درويش:

أريدك، أو لا أريدك —

إنّ خريز الجداول محترق في دمي. ذات يوم أراك، وأذهب.

وحاولت أن أستعيد صداقة أشياء غابت — نجحت

وحاولت أن أتباهى بعينين تتسعان لكل خريف —

95. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 16.

96. Henri Meschonnic, *critique du rythme*, Editions verdier, Paris, 1982, P. 65.

نَجَحْتُ — وَحَاوَلْتُ أَنْ أَرْسِمَ اسْمًا يَلَاثِمُ زَيْتُونَةً

حول خاصرة — فتناسَلْ كوكب.⁹⁷

تُشَكِّلُ قصيدة «مزامير»، وهذا مقطعٌ منها، تغيّرًا جديدًا من حيث الشكّل الذي تأخذه القصيدة في توظيف المكان النصي. وبذلك نكونُ أمامَ اشتغالٍ جديد، من الشاعر، على فضاء الصفحة، وبداية أولى لاستثمار الإمكانات التي يقدّمها النثر للقصيدة الموزونة، وهو ما ستكونُ لنا معه وقفةٌ في المحور الثاني من هذا الفصل.

مع مديح الظل العالي سيختبرُ محمود درويش شكلًا آخر من أشكال قصيدة التغيّر. فقصيدة «مديح الظل العالي» التسجيلية كتابةٌ ترومُ تسجيلَ الواقع كما خلّفه اجتياح إسرائيل للبنان عام 1982⁹⁸. لكنّ هذه القصيدة التسجيلية، لم تخلُ من الاستنادِ إلى طابع تخييلي يستثمر المشهد البصري، ويرفعه إلى مستوى خُرافي، كحياة تتهاوى فيها كل المتعاليات، ويختلطُ فيها ترتيب الأشياء، دون احترام أي منطق أو قانون.

وسياخذُ تجريبُ فضاء الصفحة بُعدًا أكثر وعيًا، مع مجموعة هي أغنية، هي أغنية حيث تبدو الصفحة ممتلئة؛ تقترب إلى السرد القصير. وهو ما سنقف عليه بالدراسة في المحورين الثاني والثالث من هذا الفصل، المرتبطين بمفهوم النثر ومفهوم الإيقاع. ونكتفي، هنا، بالإشارة إلى نموذج من هذا الديوان، هو مقطع من قصيدة «وما زال في الدرب درب»، يكتب درويش:

مَا زَالَ فِي الدَّرْبِ دَرْبٌ. وَمَا زَالَ فِي الدَّرْبِ مُتَسَّعٌ لِلرَّحِيلِ
سَنَرَمِي كَثِيرًا مِنَ الْوَرْدِ فِي النَّهْرِ كَيْ نَقْطَعَ النَّهْرَ. لَا أَرْمِلُهُ
تَحُبُّ الرِّجُوعِ إِلَيْنَا. لِنَذْهَبَ هُنَاكَ.. هُنَاكَ شِهَالُ الصَّهِيلِ.
أَلَمْ تَنْسَ شَيْئًا بَسِيطًا يَلِيقُ بِمِيلَادِ فِكْرَتِنَا الْمُقْبَلَةِ؟
تَكَلَّمْ عَنِ الْأَمْسِ، يَا صَاحِبِي، كَيْ أَرَى صُورَتِي فِي الْهَدِيلِ
وَأَمْسِكَ طَوْقَ الْيَمَامَةِ، أَوْ أَجِدَ النَّايَ فِي تِينَةٍ مُهْمَلَةٍ..
حَيْنِي يَثْنُ إِلَى أَيِّ شَيْءٍ، حَيْنِي يُصَوِّبُنِي قَاتِلًا أَوْ قَتِيلًا
وَمَا زَالَ فِي الدَّرْبِ دَرْبٌ لِنَمْشِي وَنَمْشِي. إِلَى أَيْنَ تَأْخُذُنِي الْأَسْئَلَةُ؟
أَنَا مِنْ هُنَا، وَأَنَا مِنْ هُنَاكَ. وَلَكُنْتُ هُنَاكَ وَلَسْتُ هُنَا

97. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص 16.

98. راجع الفصل الأول الفصل المعنون: كتابة الواقع.

سأزمي كثيراً من الورد قبل الوصول إلى وردة في الجليل.⁹⁹

يُضطلعُ السرد في هذه القصيدة، كما في قصائد أخرى، ضمن التجربة نفسها، بضمان تماسك النص، وهدم الحواجز بين الأجناس والفنون الأدبية المجاورة؛ الأمر الذي يُبرز التمازج والتعالق بين الشعر والسرد، والمجاورة بينهما. بحيث يمكنُ عدُّ هي أغنية، هي أغنية البذرة الأولى لبداية تشكّل وعي نظري لدرويش يزواج فيه، في الكتابة، بين الشعر والنثر. وهو ما سنأتي على مقاربه لاحقاً ضمن هذا الفصل.

لم يكف محمود درويش، في تجاربه التي تلت مجموعة ورد أقل عن تأمل شكل القصيدة، والنظر إلى الشعر ك تغيير. ومن ثمّ توجه الشاعر نحو مساءلة مزيد من الإمكانيات التي يُتيحها المكان النصي للقصيدة المعاصرة. وفي ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً سيختبر الشاعر عنصراً آخر هو «البنية السردية». ونستعير هذا المفهوم من السرديات للإشارة إلى الحضور اللافت للسرد في هذا الديوان، من خلال مختلف مستوياته، على أن هذا الاستثمار لعناصر السرد هو ما سنسائله في المحور الثاني من هذا الفصل.

وإذا كان درويش قد خاض في القصيدة الديوان جدارية تجربة الموت، التي سجّل فيها مجموعة من التأملات الملحمية المتعددة في هذا الموضوع، وفي إطار رمزي وتاريخي وأسطوري؛ يتراوح بين سؤال الوجود ومقاومة العدم، وتأمل موقع الشعر والفنون ضمن ذلك كله، فإن الدواوين الشعرية اللاحقة قد عرفت استمراراً من الشاعر في البحث الجمالي والفني الذي بدأه منذ أحبك أو لا أحبك. وبالجمل، فإن هذا البحث تركّز في تطوير شكل القصيدة العربية المعاصرة.

على أن دفاع محمود درويش عن غنى البنية الإيقاعية للشعر العربي، وطواعيتها لمزيد من التجريب، كما سيتبدى لنا على نحو واضح في المحور الثالث من هذا الفصل، هو ما سيصبح مثار اهتمام الشاعر في المجموعات الصادرة بدءاً من لا تعتذر عما فعلت، وكزهر اللوز أو أبعد، العملان اللذان انشغل فيهما درويش بالتطوير المرن للتفعيلة، والذي ينهض على تقريب المسافة بين الوزن والنثر. أما في حضرة الغياب الذي أطلق عليه الشاعر صفة «نص»، فهو استكشاف أوسع لامتزاج الشعر بالنثر، والتعالق بينهما.

4.1. الشعر والذاكرة

تَقَدَّمَ مَعْنَا، فِي الْفَصْلِ الْأَوَّلِ مِنَ الْبَحْثِ، أَنَّ الْمَهَارَةَ النَّصِيَّةَ لِمَحْمُودِ دُرُوشِ شَغَلَتْ مَفْهُومَ الْإِبْدَالِ، بَوَعِيٍّ مِنَ الشَّاعِرِ، وَذَلِكَ فِي كُلِّ مَرَّةٍ وَجَدَتْ فِيهِ نَفْسَهَا تَقَرَّبَ مِنْ تَكْرِيرِ نَفْسِهَا. وَهُوَ الْأَمْرُ الَّذِي قَادَ إِلَى إِبْدَالٍ فِي مُسْتَوَى التَّصَوُّرَاتِ الْمُؤَطَّرَةِ لِلْإِشْتِغَالِ لَدَى الشَّاعِرِ. وَبَرَى مَحْمُودُ دُرُوشِ أَنَّ مَهَارَةَ الْكِتَابَةِ لَا تَنْطَلِقُ مِنَ الْفَرَاغِ، وَإِنَّمَا هِيَ إِعَادَةُ كِتَابَةِ نُصُوصٍ شِعْرِيَّةٍ سَابِقَةٍ ذَاتِيَّةٍ أَوْ غَيْرِيَّةٍ، مِنَ الشَّعْرِ أَوْ النَّثْرِ؛ بَحِيْثٌ يَتَحَدَّدُ الشَّرْطُ الْأَسَاسُ فِي أَنْ لَا تَبْدَأَ الْقَصِيدَةُ مِنَ الْبَيَاضِ. يَكْتُبُ دُرُوشِ :

«ليست هناك أول كتابة، أو كتابة تبدأ من بياض، ولا يوجد أصلاً تاريخ للشعر، لذلك، كان حرياً في عصر تداخل الثقافات، والمرجعيات الواضحة والتطور الهائل للإبداع الشعري، سواء على مستوى العرب قديماً أم على مستوى العالم المعاصر أن تدخل التناص، لأن الكتابة الآن هي كتابة على ما كُتِبَ.»¹⁰⁰

يَأْخُذُ هَذَا التَّصَوُّورُ شَكْلَ التَّضَرُّيْحِ الْمُبَاشِرِ، بِمَا هُوَ وَغِيٌّ يَنْظُرُ إِلَى الْمَهَارَةِ النَّصِيَّةِ كإِعَادَةِ كِتَابَةِ لِمَا كُتِبَتْ كِتَابَتُهُ سَابِقاً. وَهُوَ مَا يَعْنِي أَنَّ الشَّاعِرَ الْمُعَاوِرَ قَارِئٌ قَبْلَ أَنْ يَكُونَ شَاعِراً. لَكِنَّ هَذَا التَّصَوُّورَ يَقُودُنَا إِلَى التَّسْأُلِ عَنْ مَصَادِرِ دُرُوشِ الْقِرَائَةِ، وَالتِّي يَعْمَلُ عَلَى إِعَادَةِ كِتَابَتِهَا انْطِلَاقاً مِنْ تَجْرِبَتِهِ الشَّعْرِيَّةِ الْخَاصَّةِ، وَعَنْ الْكَيْفِيَّةِ الَّتِي يَضَعُ بِهَا إِمْضَاءَهُ الشَّخْصِيَّ عَلَيْهَا.

وَقَدْ سَاعَدَتِ قِرَاءَتُنَا التَّعْرِيفِيَّةَ لِأَعْمَالِ مَحْمُودِ دُرُوشِ، وَالتِّي أَنْجَزَتَاهَا فِي الْفَصْلِ الْأَوَّلِ مِنَ الْبَحْثِ، عَلَى الْكَشْفِ عَنِ الْمَصَادِرِ الْقِرَائِيَّةِ لِدُرُوشِ، أَوْ مَا يُمْكِنُ أَنْ نَسَمِّيَهُ ذَاكِرَةَ الشَّاعِرِ الْقِرَائِيَّةِ، أَوْ نَصَبَهُ الْغَائِبَ¹⁰¹. هَذَا النِّصْبُ الْغَائِبُ الَّذِي يَتَأَلَّفُ مِنْ مَجْمُوعَةٍ مِنَ الْعُنَاوِصِرِ، يُمْكِنُ أَنْ تُقَارَبَ مِنْهَا، عَلَى سَبِيلِ التَّمْثِيلِ، لَا الْحَصْرَ، مَا يَأْتِي :

- النِّصْبُ الشَّعْرِي.

- النِّصْبُ الدِّينِي.

إِنَّ النِّصْبَ الشَّعْرِيَّ، كَمَا يَنْظُرُ إِلَيْهِ مُحَمَّدُ بَنِيْسٌ، يَرْتَبِطُ بِوَشَائِجٍ مُشَابِهَةٍ مَعَ نُصُوصٍ أُخْرَى، بِحَيْثُ لَا يَتِمُّ الْكَشْفُ عَنْ هَذِهِ الْوَشَائِجِ إِلَّا بِالْكِتَابَةِ، وَانْطِلَاقاً مِنْ مَجْمُوعَةٍ مِنْ

100. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 18.

101. يرد مفهوم النص الغائب عند محمد بنيس، في دراسته الأكاديمية ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تذكيرية، مرجع سابق. يمكن مراجعة «تعريف النص الغائب» ص. 267.

العلائق المَعْقَدَة. يَكْتُبُ محمد بنيس :

«وإذا كان النصّ ذا علاقة بالنصوص الأخرى، فإن هذه العلاقة تتم من خلال الكتابة. ومن ثم، فإن النص، عندما يرتبط بالنصوص الأخرى، من خلال ترابطاته اللغوية يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتّى للنصوص الأخرى، فيدجها في أصله [...] ولذلك فإن كتابة النص هي قراءة نوعية لهذه النصوص بوعي خاص يتحكم في نسق النص». ¹⁰²

ويوظّف محمود درويش النص الغائب بوعي تامّ، بحيث يكتب «مسألة التناص أو الإحالات التي أمارسها بوعي تام، هي جزء أساسي من مشروع، انطلاقاً من أنه لا توجد كتابة تبدأ «الآن» ¹⁰³. على أن الشاعر يقوم بإلغاء الحدود بين النصوص القديمة والحديثة، انطلاقاً من اعتماده قانون الحوار ¹⁰⁴، «الشاعر يجري حواراً مع غيره ومع كل شيء، ومع نفسه، وهو دائم المراجعة لتجربته الشعرية» ¹⁰⁵.

يشغل النص الغائب، في أعمال محمود درويش، حيزاً كبيراً. فمُجمل القصائد تضمّ إشارات إلى نصوص شعرية ونثرية قديمة وحديثة، بالإضافة إلى النص الديني، في تعدّديته، والنص التاريخي كذلك. ولما كانت النصوص الغائبة في شعر درويش كثيرة ومتعدّدة، وتُستدعى بحثاً مخصوصاً، ارتأينا أن نقتصر في مقاربتنا لوضعية النص الغائب، على النص الشعري، ثم النص الديني، كإشارة دالة على استعادة الشاعر لنماذج كتابية سابقة، وإعادة كتابتها ضمن مُنجزه النصي.

1.4.1. النص الشعري

أعاد محمود درويش كتابة بيت للمتنبّي من قصيدته «بم التعلل لا أهل ولا وطن»، وذلك في قصيدة «في انتظار العائدين»، من ديوان عاشق من فلسطين. يقول المتنبّي :

102. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص. 268.

103. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 18.

104. يعتمد محمد بنيس، في تحديده لطبيعة اعتماد الشعراء للنص الغائب في نصوصهم الشعرية، على ثلاثة قوانين هي : الاجترار، والامتصاص، والحوار. راجع : محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص. 269.

105. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

مَا كُلُّ مَا يَتَمَنَّى الْمَرْءُ يَدْرِكُهُ تَجْرِي الرِّيحُ بِمَا لَا تَشْتَهِي السَّفْنُ¹⁰⁶

على أن إعادة كتابة هذا البيت، ستُحوّل شكلاً مختلفاً ومُعكوساً، حيث سيَعْمَدُ الشاعر إلى تغيير المعنى بشكلٍ مُطلقٍ؛ يؤكدُ فيه على عودة المُشرّدين إلى وطنهم فلسطين. يكتب درويش :

أصوات أحبابي تشقّ الريح، تقتحم الحصون —
يا أُمنا انتظري أمام الباب، إنّنا عائدون
هذا زمانٌ لا كما يتخيلون..
بمشيئة الملاح تجري الريح..
والتيار يغلبه السفين!¹⁰⁷

فهذه القصيدة إعادة كتابةً لقصيدة المتنبي وَفَقَ قَانُونُ الْاِمْتِصَاصِ. إذ حوّل الشاعر تركيب أبي الطيّب، الذي تحدّث فيه عن سير الرّيح ضدّ مجرى السّفن، إلى رّيح تجري وَفَقَ إرادة الملاح، باعتبار أن الامتصاص «لا يمجد النص الغائب ولا ينقده، إنه يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها»¹⁰⁸

وفي قصيدة أخرى، يستعيد درويش مقطعاً من بيت شعريّ لتميم بن مقبل، الذي يُشير فيه إلى انشغاله بالهموم والأحزان، يكتب درويش :

ليت الفتى حَجَرٌ...
يا ليتني حَجَرٌ...
أكلّمَا شَرَدْتُ عَيْنَانِ
شَرَدَنِي
هذا السحابُ سحاباً
كلّمَا حَمَشْتُ عصفورةً أفقاً
فَتَشْتُ عَنْ وَثْنٍ¹⁰⁹

106. أبو طيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، دمشق، ص. 469.

107. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص. 121 - 122.

108. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية، مرجع سابق، ص. 269.

109. محمود درويش، أحد عشر كوكباً ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص. 395.

يَسْتَحْضِرُ، إذن، محمود درويش، في هذا المقطع، بَيْتَ تميم بن مقبل الذي يَقُولُ فيه :

ما أطيبَ العيشَ لو أنَّ الفَتَى حَجَرَ تنبؤ الحوادثُ عنه وهو ملموم¹¹⁰

لَقَدْ استعادَ الشاعر هذا البيتَ وافتتحَ به قصيدته، مع تغيير لُغويٍّ بسيطٍ، لم يغيّرْ شكْلَهُ كاملاً، بل انصاعَ للبنية التركيبية للنص الحاضر، وفق قَانُونِ الاجترارِ، وجعلَ النصَّ ينطوي على إيماءاتٍ جديدةٍ، أهمُّها استمرارُ التعلُّقِ بالوطن، باعتبارِ الاجترارِ قانوناً «يجعل النص الغائب نموذجاً جامداً، تضحّل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني»¹¹¹.

في جدارية سيعودُ درويش إلى معلّقة امرئ القيس، ليختارَ نصّه عن الغربة، ويوظفه في نصّه، فيكتبُ :

يا اسمي : سوف تكبرُ حينَ أَكْبُرُ

سوف تحمِلُنِي وأحملُكَ

الغريبُ أخُ الغريب¹¹²

لَقَدْ وَجَدَ الشّاعِرُ في قصيدة امرئ القيس مادّةً يَمَكِنُ أن يزاوِجَ فيها بينَ واقعِ الإنسانِ المُعاصرِ، وواقعِ امرئ القيس، حيث يتقاطعُ الواقعانِ في عدمِ الاستقرارِ. يقول امرؤ القيس :

«أجارَتَنَا إِنّا غريبانِ ها هنا وكلُّ غريبٍ للغريبِ نسيبٌ»¹¹³

يتبيّنُ منْ هذه المُقابِلةِ أنّ هذا الجزءَ من قصيدة درويش إعادةُ كتابةٍ لبيتِ امرئ القيس. وقد أعادَ الشاعرُ كتابتهِ وَفْقَ قانونِ الامتصاصِ، الذي يُعرِّفُه محمد بنيس بأنه استيعاب مهادن للنص الغائب، و«دفاع عنه، وتحقيق سيرورته التاريخية [...] وإعادة كتابته بطريقة لا تمس جوهره»¹¹⁴.

110. تميم ابن مقبل، ديوان ابن مقبل، تحقيق عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث، دمشق، 1962، ص. 273.

111. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص. 269.

112. محمود درويش، جدارية، مرجع سابق، ص. 16.

113. امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق حسن السندوي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الخامسة، 2004، ص. 49.

114. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص. 298.

2.4.1. النص الديني

يُحْضِرُ الْقُرْآنَ، كُنْصٌ غَائِبٌ، فِي كَثِيرٍ مِنْ قِصَائِدِ عَمُودِ درويش. وَيَشِي هَذَا الْحُضُورُ بِاهْتِمَامٍ مِنَ الشَّاعِرِ بِالتَّرَاثِ الدِّينِيِّ مُثَلًّا فِي نِصُوصٍ مِنَ الْقُرْآنِ، وَالتَّوْرَةِ. فَقَدْ قَامَ الشَّاعِرُ بِتَوْظِيفِ آيَاتٍ قُرْآنِيَّةٍ، وَكُتَابَاتٍ تَنْتَمِي إِلَى الْإِنْجِيلِ وَالتَّوْرَةِ. لِنَتَأَمَّلِ النَّمَاذِجَ التَّالِيَةَ :

النموذج الأول : قصيدة «أنا وجميل بشينة»، وفي مقطع منها يكتب درويش :

هَلْ هَمَمْتَ بِهَا، يَا جَمِيلَ، عَلَى عَكْسِ
مَا قَالَ عَنْكَ الرُّوَاةُ، وَهَمَّتْ بِكَ ؟
تَزَوَّجْتُهَا. وَهَزَزْنَا فَسَالَتْ
حَلِيبًا عَلَى خُبْرِنَا. كُلَّمَا جِئْتُهَا فَتَحَتْ
جَسَدِي زَهْرَةَ زَهْرَةٍ، وَأَرَاكَ غَدِي
خَمْرَةَ قَطْرَةَ قَطْرَةٍ، فِي أَبَارِيقِهَا¹¹⁵

يَتَدَاخَلُ هَذَا الْمَقْطَعُ مِنَ الْقَصِيدَةِ مَعَ آيَتَيْنِ قُرْآنِيَّتَيْنِ. فِيهِ السِّبْتُ الْأَوَّلُ تَدَاخُلٌ مَعَ الْآيَةِ الْقُرْآنِيَّةِ : «وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ»¹¹⁶، وَفِي السِّبْتِ الثَّالِثِ إِعَادَةُ كِتَابَةِ الْآيَةِ الْقُرْآنِيَّةِ «وَهَزِي إِلَيْكَ بِجَذَعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رُطْبًا جَنِيًّا»¹¹⁷.

لَقَدْ نَهَضَ التَّدَاخُلُ النَّصِّي، بِالتَّحْوِيلِ فِي الْأَبْعَادِ الدَّلَالِيَّةِ وَالتَّرَكِيبِيَّةِ لِلنَّصِينِ الْغَائِيبِينَ الْمُشَارِ إِلَيْهِمَا فِي الْمَقْطَعِ؛ انْطِلَاقًا مِنْ قَلْبِ الرَّمْزِيَّةِ الَّتِي يَحْمِلُهَا جَمِيلُ بِشِينَةِ وَالمُرْتَبِطَةِ بِالْغَزَلِ الْعُذْرِيِّ، وَتَحْوِيلِ الْفِعْلِ «هَزَّ» مِنْ دَلَالَتِهِ الْمُسْتَقْبَلِيَّةِ إِلَى دَلَالَتِهِ عَلَى الْمَاضِي، وَمِنْ صِيغَةِ الْمُفْرَدِ (هَزَّ) إِلَى الْمُثْنَى (هَزَزْنَا). وَإِذَا كَانَ الشَّاعِرُ، فِي هَذَا، النَّمُوذِجِ قَدْ اسْتَعَادَ هَذَيْنِ النَّصَّيْنِ الْغَائِيبَيْنِ عَلَى سَبِيلِ الْحِوَارِ، فَقَدْ عَادَ فِي قَصِيدَةٍ أُخْرَى، مِنَ الدِّيَوَانِ نَفْسَهُ، إِلَى امْتِصَاصِ النَّصِّ الْغَائِبِ نَفْسَهُ «هَزِي إِلَيْكَ بِجَذَعِ النَّخْلَةِ»، وَذَلِكَ حِينَمَا كَتَبَ :

115. محمود درويش، سرير الغريبة، مرجع سابق، ص، 118 - 119.

116. سورة يوسف، الآية 24.

117. السورة نفسها، الآية 25.

نَا قَيْسُ لَيْلَى

غَرِيبٌ عَنْ اسْمِي وَعَنْ زَمَنِي

لَا أَهْزُ الْغِيَابَ كَجَذَعِ النَّخِيلِ¹¹⁸

والملاحظ أنَّ النص الغائب القرآني حاضرٌ في نصوص محمود درويش، على نحو لا فِت. وهو ما يُفيد أنَّ الشاعر قد اختبر هذا النوع من النصوص الغائبة على امتداد تجربته الشعرية¹¹⁹.

النموذج الثاني: مقطع من قصيدة «مديح الظل العالي»:

لَا جَوْعَ فِي رَوْحِي،

أَكَلْتُ مِنَ الرِّغِيفِ الْفَدُّ مَا يَكْفِي الْمَسِيرَ إِلَى نَهَايَاتِ الْجِهَاتِ.

عِشَاؤُكُمْ لَيْسَ الْأَخِيرَ

وَلَيْسَ فِينَا مِنْ تَرَاجَعٍ، أَوْ تَدَاعَى.

يَا أَهْلَ لَبْنَانَ ... الْوَدَاعُ¹²⁰

يُوظَّفُ الشاعر موضوع «العشاء الأخير»، ويُشيرُ إلى الخبز الذي بارَكه المسيح وأعطاه للحواريين في تلك المأدبة، وقال هم: «خُذُوا كُلُّوا: هَذَا هُوَ جَسَدِي الْمَكْسُورُ لِأَجْلِكُمْ. اصْنَعُوا هَذَا لِذِكْرِي»¹²¹. فدرويش يُقَارِنُ بين عشاءَيْن أوهُمَا للمسيح مع أصدقائِهِ الذين خانَهُ أَحَدُهُمْ¹²²، والثاني للشاعر مع شَعْبِهِ الْمُضْطَّهِد. ويتأسَّس هذا التداخل النَّصِّي على الْمَفَارَقَةِ؛ انطلاقاً من توجِّهِ الشاعر للخطابِ إلى شَعْبِهِ مُشِيرًا إلى أَنَّ هذا العشاءَ لَيْسَ هُوَ الْأَخِيرَ، وإنَّما هو بدايةُ الطريق، والمُبْعَثُ على التَّفَاوُل.

118. محمود درويش، مريد الغريبة، مرجع سابق، ص. 123.

119. يمكن أن نشير إلى الحضور القوي للنصوص الغائبة، ذات الطبيعة القرآنية، في أعمال محمود درويش، والتي تتطلب منا دراسة خاصة، ليست هدفنا الآن، يكفي أن نشير إلى بعض منها:

قصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا» تعيد كتابة الآية 157 من سورة النساء؛

قصيدة «مديح الظل العالي» تعيد كتابة الآية 31 من سورة البقرة؛

قصيدة «أربعة عناوين شخصية» تعيد كتابة الآية 33 من سورة مريم؛

قصيدة «أنا العاشق سيم الحظ» تعيد كتابة الآية 34 من سورة لقمان.

120. محمود درويش، مديح الظل العالي، مرجع سابق، ص. 61 - 62.

121. تفسير إصحاح الحادي عشر من رسالة كورنثوس الأولى للقمص تادرس يعقوب (1 كو 11: 24).

122. بحسب المرجع نفسه.

تَفْتَحُ قصائد محمود درويش كثيراً من الإحالات على النصوص الدينية التوراتية. وتتركز عمليات التداخل النصي مع تلك النصوص التي لها معانٍ ودلالات وجودية وإنسانية أو دينية، حيث يُهيمُن على هذه التداخلات النصية قانونُ الحوار، وَفَقَ ما تَتَطَلَّبُهُ الفكرة المحورية للخطاب الشعري، وكذلك الرؤية الجمالية التي يتشكّل منها النصُّ الشعري. كتب محمود درويش : «إنني أنظر إلى الجانب الأدبي في التوراة. وهناك ثلاثة أسفار مملوءة بالشعر، وتعبّر عن خبرة إنسانية عالية [...] لا شك في أنها كانت أحد مصادر الأدبية».¹²³

النموذج الثالث : قصيدة «المزمور الحادي والخمسون بعد المائة» من ديوان العصافير تموت في الليل. يكتب درويش :

أورُشليمُ ! التي عصرت كل أسمائها
في دمي ..

خدعتني اللغات التي خدعتني
لن أسمىك

إني أذوب، وإنَّ المسافات أقربُ
وإمام المُغَنِّين صُكَّ سلاحاً ليقتلني

في زمان الحنين الملعّب،

والمزامير صارت حجارة

رجهوني بها

وأعادوا اغتيالِي

قرب بيّارة البرتقال ...¹²⁴

يبدو جلياً أنَّ عنوان القصيدة، نفسه، يُحْيَلُ على النص التوراتي. وهي إحالةٌ تكشفُ عن قراءة درويش لهذا النص الغائب، واستعادته في هذا النص الشعري، انطلاقاً من التحوّل معه، باعتباره مرجعية جاهزة، يكتب درويش : «هذه التجربة [...] حاولت أن أستحضر فيها أبعاد التراث المزموري، وأقدم حنيناً فلسطينياً في حوارهِ مع حنين توراتي، وهذا يقتضي أن تتحوّل مع نصوص موجودة هي المزامير، إذن، هناك مرجعية جاهزة،

123. محمود درويش، «محمود درويش : ولدت على دفعات» في مجلة الكرمل، العدد 86، رام الله، 2006، ص. 29 - 30.

124. محمود درويش، العصافير تموت في الليل ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص. 302 - 303.

مهما كانت مصداقيتها»¹²⁵.

من جهة أخرى، يبلغ عدد المزامير في العهد القديم مائة وخمسين مزموراً، في حين أن المزمور الحادي والخمسين بعد المائة هو المزمور الخاص بالشاعر. على أن «إمام المغنين» إشارة مباشرة إلى النص الديني؛ حيث إمام المغنين في التوراة هو الشخص الخبير المطيع للرب والمحبة لداود الناظم على الشر وعلى أخطاء اليهود. وقد ورد في المزمور الرابع من التوراة: «حتى متى تحبون الباطل وتبتغون الكذب، فاعلموا أن الرب قد ميز تقيته، الرب يسمع عندما أدعوه، ارتعدوا ولا تخطئوا... اذبحوا ذبائح البر وتوكلوا على الرب»¹²⁶.

يجري، إذن، محمود درويش حواراً مع المزامير، ويستضيفها ضمن نصه الشعري، على نحو تبدو فيه مخالفة تماماً لما كانت عليه في الأصل، بالجنوح إلى تغييرها، وقراءتها «قراءة نقدية علمية، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلائي خالص، أو كنزعة فوضوية أو عدمية»¹²⁷.

ويكشف تأمل الممارسة النصية لمحمود درويش، عن توجه الشاعر نحو التأسيس لمفهوم الشعر، كبناء نظري، يقوم على مجموعة من الحدود، بما هي عناصر تتفاعل دون أن تتباين فيما بينها. وقد أكد اشتغالنا، على النص الشعري لدرويش، بعده بؤرة المقاربة، أن هذه العناصر تتمثل في ارتباط الشاعر بكتابة قصيدة تقرن الشعر بالتعبير، وتجعل المعنى ذا أولوية على البناء، وتشغل بالتغير كسؤال يقارب شكل القصيدة، فيما هي تنبني على إعادة كتابة ما كُتِب.

2. مفهوم النثر

يساعد تأمل الأعمال الإبداعية لمحمود درويش في القول بتعدد الممارسة النصية لديه. ذلك ما أكدته عليه قراءتنا لأعماله في الفصل الأول من البحث. وهو تعدد يتراوح بين الشعر والنثر ويتأسس على الهجرة بينهما.

125. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 17.

126. «المزامير» في التوراة ص. 835.

127. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكريمية، مرجع سابق، ص. 270.

يؤسّس محمود درويش تصوّره للنثر، كمفهوم، على المجاورة والتساند¹²⁸ مع الشعر دون مفاضلة بينهما؛ وهو ما يعني أن الشاعر يصنع النثر في نفس مرتبة الشعر. وقد دلّت دواوينه الشعرية، وكتبه النثرية كذلك، على هذه التسوية. وسنستغل، في هذا المحور، على استخلاص العناصر البانية لمفهوم النثر عند درويش، مهتدين بهذين المفهومين الإجرائيين، ومُسايلين كتابته لقصيدة النثر.

1.2. التجاور بين النثر والشعر

تنبّي العلاقة الأولى بين الشعر والنثر، عند محمود درويش، على المجاورة. وتحمل كلمة «جوار» في لسان العرب معاني القُرب¹²⁹. بهذا المعنى، يُصبح النثر قريباً من الشعر. على أن الشاعر يُضيف إلى المجاورة «التردد» كشرطٍ مُلزم للشاعر؛ ونقصد بالتردد، هنا، التراوح بين الشعر والنثر. كتب محمود درويش :

النثر جار الشعر ونزّهة الشاعر/
وَالشاعرُ هو الحائر بين النثر والشعر/¹³⁰

يتبدّى، انطلاقاً من هذين البيّنين، إضافةً إلى المجاورة القائمة بين الشعر والنثر، وحيرة الشاعر بينهما، حضوراً لكلمة «نزّهة»، والتي تقتضي التساوع، والرحابة، والتحرّر. فإذا قمنا بإضافة المجاورة إلى الحيرة إلى الرحابة إلى التحرّر، وجَدنا بأن مفهوم النثر عند درويش يتأسّس على تفاعلها جميعاً.

يقول محمود درويش في الحوار الذي أجراه معه عبده وازن¹³¹، ونشر في مجلة الكرمل:

«كُتبت الكثير من النثر، لكنني ظلمت نثري لأنني لم أمنحه صفة المشروع. أكتب نثراً على هامش الشعر، أو أكتب فائضاً كتابياً أسميه نثراً. ولكن لم أول النثر الأهمية التي يستحقها، علماً أنني من الشديدي الانحياز إلى الكتابة النثرية. والنثر لا يقل أهمية عن الشعر. بل العكس، قد يكون في النثر مساحة

128 . نستقي هذا المفهوم من المداخلة التي خصّ بها عز الدين كتاب محمد مفتاح : مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، وهي بعنوان : التساند والانتظام المضاعف. وقد رأى الشنتوف أن العلاقة بين اللغة والموسيقى والحركة قائمة على نوعين من التساند هما : التشديد، والمقايضة. راجع : عز الدين الشنتوف، «التساند والانتظام المضاعف» في نظرية الشعر، قراءات في كتاب مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 2013، ص. 103 وما بعدها.

129. والحوار : المجاورة والجار الذي يجاورك وجاور الرجل مجاورة وجواراً وجواراً، والكسر أفصح : ساكنة. (ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، 1994، ص. 722.)

130. محمود درويش، في حضرة الغياب، مرجع سابق، ص. 177.

131. نُشر هذا الحوار أول مرة في جريدة الحياة، في 14 دجنبر من سنة 2005.

من الحرية أكثر من الشعر. فإذا جفّ نصّي الشعري قد ألبأ إلى النثر وأمنحه وقتاً أكثر، وأوليه جدية أكثر.¹³²

يُفيد تأمل هذا المقطع من الحوار أنّ الشاعر ينظر إلى النثر كفائض كتابي، يُكتب على الهامش، بينما تحتل كتابة الشعر مركز البؤرة، بما هو نموذج أسبق على أي شكل من الأشكال الكتابية لديه. كما يتبدّى، من هذا القول، أنّ النثر، يُتيح للشاعر حرية أكبر في الممارسة النصية، لاستضافته الأجناس الأدبية الأخرى، وقابليته للانتشار. يقول درويش في الحوار نفسه: «النثر جذاب وسريع الانتشار، ويحمل أجناساً أدبية أكثر من الشعر. ويستطيع أن يهضم الشعر ويعطيه مساحة وحرية أكبر»¹³³.

تثير هذه التصريحات المباشرة لدرويش، الشعرية منها والنثرية، قضايا نظرية تخص العلاقة بين الشعر والنثر، وهي قضايا اهتمت بها الشعرية القديمة والحديثة. وإذا كانت الشعرية القديمة قد قاربت موضوع الشعر والنثر، انطلاقاً من التركيز على المفاضلة بينهما، فإنّ الشعرية الحديثة، الغربية منها على الخصوص قد ازلت هذه القضية إلى مرتبة السؤال المعرفي. ولنا في تأملات الشاعرين رومان ياكسون، وجان كوهن، ثم هنري ميشونيك، ما يؤكد ذلك.

تأتي مقاربة رومان ياكسون للنثر ضمن تركيزه على وظائف اللغة والتي من ضمنها الوظيفة الشعرية، وذلك في دراسته «اللسانيات والشعرية». يكتب ياكسون عن الوظيفة الشعرية:

«إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة. ولا يمكن لهذه الوظيفة أن تُدرس دراسة مفيدة إذا ما أغفلنا المشاكل العامة للغة، ومن جهة أخرى يتطلب التحليل الدقيق للغة أن نأخذ جدّاً بعين الاعتبار الوظيفة الشعرية. ولا تؤدي كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر، أو لقص الشعر على الوظيفة الشعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل. وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة، مع أنها تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي»¹³⁴.

132. محمود درويش، «محمود درويش: ولدت على دفعات» في مجلة الكرمل، العدد 86، 2006، ص. 15.

133. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

134. رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،

1988، ص. 31 - 32.

يُعَمِّمُ ياكبسون، إذن، الوظيفة الشعرية على الشعر والنثر معاً، فيما هي تَخَصُّصٌ نَمَطاً من الممارسة اللغوية، ذي علاقة بممارسات دالة متعددة. وهو ما يعني أن الوظيفة الشعرية للغة، قد تَخَلَّصَتْ مِنَ الحُدُودِ الصَّارِمةِ التي كَانَتْ تُقَيِّدُهَا بها التعريفات القديمة.

وكانَ جان كوهن، قد أشارَ إلى العلاقة بين الشعر والنثر، في كتابه بنية اللغة الشعرية، ضَمَّنَ تصوُّره لمفهوم الانزياح في الشعر. وتَضَيَّحَ لنا أَهْمِيَّةُ عملِ كوهن بِخُصُوصِ المفهوم الذي نَشْتَغِلُ عليه، في ضَوْءِ التَّأطِيرِ المعرفي الذي افْتَتَحْنَا بِهِ هذا المَحْوَِرَ. ويرى كوهن الصُّلَّةَ بَيْنَ الشعر والنثر في طريقة حضور الانزياح فيهما. يكتب : «فنحن نريد أن نقارن الشعر بالنثر، ونقصد بالنثر الاستعمال، أي مجموع الأشكال الأكثر رواجاً في لغة مجموعة لغوية واحدة حسب الإحصاء»¹³⁵.

يأخذ النثر، هنا، صِفَةَ الشَّكْلِ الأكثر استعمالاً، فهو «اللغة الشائعة المرتبطة بالمعيار، والتي تعتبر القصيدة انزياحاً عنه»¹³⁶. إنَّ النثر، بهذا المعنى، هو اللغة العادية المعيارية التي تَتَّبِعُ لغة الحديث اليومي. على أَنَّا نَعْتَرُ في الكِتَابِ نفسه، وَضَمَّنَ فَصْلَ «المسألة الشعرية»، على تَمْيِيزِ واضح بين الشعر والنثر، «فالشعر عندنا ليس نثراً يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر»¹³⁷.

ويتناول هنري ميشونيك، في كتابه نقد الإيقاع، الشعر والنثر، ضَمَّنَ نظريته الشاملة عن الإيقاع، فيكتب :

«إذا كان الخطاب هو تاريخانية اللغة، وإذا كانت الخطابات تاريخية فإن النثر

والشعر تاريخيان. ليسا جنسين. إنما يؤسسان شروطاً بمقدار أنواع الخطاب

[...] إن العلاقات بين الشعر والنثر وكلام المرحلة التاريخية هي متغيرات

للصراعات، اقترابات منها وابتعادات عنها، تأخذ فيها الأجناس دورها»¹³⁸

تُشَكِّلُ هذه الطُّرُوحَاتُ مَوَاقِفَ نقدية، لشاعريَّين غربيَّين، من القضية النظرية المرتبطة بالشعر والنثر، وَمِنَ العلاقة بينهما. وَغَيْرَ بعيدٍ عنها، يَبْنِي محمود درويش تصوُّره الخاصَّ عن النثر قائماً على المُجَاوَرَةِ مع الشعر، بل على هَذِمِ الحُدُودِ بَيْنَ الأجناس الأدبية عامة.

135. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2014، ص. 22.

136. المرجع نفسه، ص. 15.

137. نفسه، ص. 49.

138. Henri Meschonnic, critique du rythme, op. cit, p.397.

وقد شغلت قضية الحدود بين الأجناس الأدبية، اهتمام الشاعر، وتناولها كثيراً في لقاءاته الصحفية. نُورِدُ، هنا، ما قاله عن هذه القضية في مجلة الشعراء: «فكل الأشكال الإبداعية يتداخل بعضها مع بعض، ليست هناك حدود نهائية بين شكل إبداعي وآخر.»¹³⁹ وتعود مسألة هدم الحدود بين الأجناس الأدبية، في الشعر العربي الحديث، إلى الرومانسية، وخصوصاً مع جبران خليل جبران الذي أكدّت ممارسته النصية على إلغاء الحدود بين الشعر والنثر؛ «فأعماله الثرية لها الرواية والقصة والمقطع، والشعرية لها الموشح كبناء عروضي، إلا أنها معاً يكتفان إيقاع الذات الكاتبة في خطابها، ولهما مشترك اللغة والرؤية معاً»¹⁴⁰.

2.2. النثر والشعر: التركيب بالتساند

1.2.2. سياج أولي

ننطلق، في قراءتنا للعلاقة بين الشعر والنثر، عند محمود درويش، من مفهوم التساند الذي نعتمده كآلية إجرائية ثروم الكشف عن أشكال لقاء النثر بالشعر في الممارسة النصية للشاعر. ونحن إذ نولي عناية بهذا العنصر فإننا مرّد ذلك ما كنّا قد أئزناه في الفصل الأول من الإحالة المتبادلة التي يفتحها الشعر والنثر في اتجاه بعضهما، وصعوبة تلمس العناصر التي تجعلنا نقول إن هذا العمل ينتمي إلى الشعر، وأن هذا العمل ينتمي إلى النثر. يساعدنّا لسان العرب في بناء دلالة المفهوم الذي نختره في هذا المستوى من البحث. جاء في اللسان في مادة «سند»:

«سند: السند: ما ارتفع من الأرض في قبل الجبل أو الوادي، والجمع أسناد، لا يكسر على غير ذلك. وكل شيء أسندت إليه شيئاً، فهو مُسند. وقد سند إلى الشيء يسند سُنوداً واستند وتساند وأسند وأسند غيره. ويقال: ساندته إلى الشيء فهو يتساند إليه [...] وساندت الرجل مساندة إذا عاضدته وكاتفته.»¹⁴¹

عودتنا لمعجم لسان العرب ليست بحثاً عن حقيقة دلالية، أو اكتفاء بالمعنى المعجمي لكلمة «التساند»، في كليته، وإنما هي سعي منّا إلى تأطير دلالة المفهوم الذي نودّ تشغيله في هذه المقاربة. وهو تأطير لا يتم إلا بفتح هذه المعاني على ما تحمله الكلمة في المعجم

139. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 16.

140. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج2، الرومانسية العربية، مرجع سابق، ص. 59.

141. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص. 2114.

الفرنسي. فقد ورد في معجم لاروس ما يأتي :

«التساند/ Synergie : تجمع العديد من الإجراءات التي تسهم في تأثير فريد مع الاقتصاد في الوسائل. وفي فيزيولوجية الجسم : تعاضد مجموعة من الأعضاء لتنفيذ وإتمام وظيفة ما.»¹⁴²

يَشْتَرِك اللسان مع لاروس في مَنْحِهِمَا للتَّسَانْدُ معاني التَّعَاوُدِ والتَّكَاثُفِ والدَّعَامَةِ، كَمَا يَتَّفِقُ الْمُعْجَانُ فِي أَنَّ هَذِهِ الْمَعَانِي لَا تَتِمُّ إِلَّا فِي وَجُودِ طَرَفَيْنِ رَئِيسَيْنِ، أَحَدُهُمَا يَسْنُدُ الْآخَرَ وَيُعَصِّدُهُ. عَلَى أَنَّ التَّسَانْدَ بَيْنَ هَذَيْنِ الطَّرَفَيْنِ، يَقْتَضِي، أَوَّلًا، اخْتِلَافَهُمَا مِنْ حَيْثُ الْبَنِيَّةُ، وَمُحَافَظَتُهُمَا عَلَى خُصُوصِيَّتِهِمَا، ثَانِيًا.

هَكَذَا إِذَنْ تَكْتَمِلُ الْعُنَاوِرُ الدَّلَالِيَّةُ الْمَشْكَلَةُ لِمَفْهُومِ «التساند» الذي نَرُومُ الْاِسْتِغَالَ بِهِ، كَالِيَّةٍ إِجْرَائِيَّةٍ، تُسَائِلُ أَعْمَالِ مُحَمَّدٍ دُرُوشٍ. يَبْقَى أَنْ نُشِيرَ، هُنَا، إِلَى أَنَّ الطَّرَفَيْنِ اللَّذَيْنِ يَتِمُّ التَّسَانْدُ بَيْنَهُمَا هُمَا الشَّعْرُ وَالنَّثْرُ. وَالسُّؤَالُ الَّذِي يَبْدُو أَكْثَرَ الْإِلْحَاحِ، فِي مُسْتَوَى هَذَا التَّسَانْدِ، هُوَ : مَا الَّذِي يَسْنُدُ الْآخَرَ ؟ هَلِ الشَّعْرُ يَسْنُدُ النَّثْرَ ؟ أَمْ النَّثْرُ يَسْنُدُ الشَّعْرَ ؟ أَمْ أَنَّ الْأَمْرَ يَتَعَلَّقُ بِتَّسَانْدٍ مُتَبَادِلٍ بَيْنَهُمَا ؟

تَنْظُلُ هَذِهِ الْأَسْئَلَةُ مَشْرُوعَةً، وَإِنْ كَانَتْ صِلَاحِيَّةً بَغْضِهَا مُهَدِّدَةً بِالْهَدْمِ مِنْ دَاخِلِ الْمُمَارَسَةِ الْإِبْدَاعِيَّةِ نَفْسِهَا. فَدُرُوشٌ، الَّذِي رَاكَمَ أَعْمَالًا غَزِيرَةً لَهَا التَّعَدُّدُ فِي الْمُمَارَسَةِ، كَتَبَ الشَّعْرَ وَالنَّثْرَ مَعًا، وَهُوَ مَا يَدْفَعُ بِنَا إِلَى التَّسَاوُلِ، مِنْ جَدِيدٍ، عَنْ مَا إِنْ كَانَ مَا كَتَبَهُ فِي النَّثْرِ يَسْمَحُ لَنَا أَنْ نُسَمِّيَهُ نَائِرًا.

يُجِيبُنَا مُحَمَّدُ دُرُوشٌ عَنْ هَذِهِ الْقَضِيَّةِ، فِي حَوْرَاهُ مَعَ عَبْدِهِ وَازِنِ، حِينَ يَقُولُ : «هَكَذَا أَكُونُ بَيْنَ النَّثْرِ وَالشَّعْرِ، لَكِنِّي مَعْرُوفٌ بِأَنِّي شَاعِرٌ وَلَا أَسْمَى نَائِرًا.»¹⁴³ يُشْكَلُ الشَّعْرُ، بِالنِّسْبَةِ لِدُرُوشٍ، مَرْكَزَ مُمَارَسَتِهِ الْإِبْدَاعِيَّةِ، بَيْنَمَا تُشْكَلُ كِتَابَةُ النَّثْرِ لَدَيْهِ مَحِيطًا. فَهُوَ الْقَائِلُ : «أَكْتُبُ نَثْرًا عَلَى هَامِشِ الشَّعْرِ، أَوْ أَكْتُبُ فَائِضًا كِتَابِيًّا أَسْمِيهِ نَثْرًا.»¹⁴⁴

إِنْ عَدَّ الشَّعْرُ هُوَ مَرْكَزَ الْمُمَارَسَةِ النَّصِيَّةِ لِمُحَمَّدٍ دُرُوشٍ، بِمَا هُوَ طَرَفٌ أَوَّلٌ، يُفِيدُ أَنَّ النَّثْرَ، الْمَكْتُوبَ عَلَى الْهَامِشِ، يُمَثِّلُ الطَّرَفَ الثَّانِي فِي التَّسَانْدِ. وَبِالْجُمْلَةِ فَإِنَّ الثَّانِي يَسْنُدُ الْأَوَّلَ وَيُدْعِمُهُ، وَإِنَّ الْأَوَّلَ «يَحْتَاجُ» إِلَى الثَّانِي أحيانًا. بِهَذَا الْمَعْنَى، يُصْبِحُ دُرُوشٌ مُضْطَرَّرًا

142. Grand Larousse de la langue française, Librairie Larousse, Paris, 1978, p. 57 - 95.

143. محمود درويش، «محمود درويش : ولدت على دفعات» في مجلة الكرمل، مرجع سابق، ص. 15.

144. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إلى جعل النثر يسند الشعر. هو ذا سؤال «التجريب» يُعلن عن نفسه، من جديد ودون تأخر، ويدفع بنا إلى الانغماس بعيداً في تجربة الشاعر.

لنناقشة هذه القضايا وإخضاع افتراض التساند للمُختبر، نتوجه إلى النص، كخيار استراتيجي، شكّل منذ بداية هذا البحث رهائهُ الأول، الذي يُعوّل على الكشف عن الوعي النظري الذي يوطّر اشتغال الشاعر. ولأجل ذلك، سنركّز في عملنا على حوارية الأصوات المتعددة من جهة، والجملة النثرية في القصيدة، من جهة أخرى. على أننا سنعرّض، في الأخير، لعلاقة محمود درويش بقصيدة النثر.

2.2.2. المشهد الشعري

تَنفَتِّحُ أعمال محمود درويش الشعرية على السرد الحكائي. ذلك ما أكّدنا عليه في الفصل الأول من البحث. فقد بدأ جلياً امتزاج الدرامي بالغنائي بالسرد في القصيدة، واكتيالم الوعي النظري لدى درويش بإلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية. فتشكّلت للشاعر قصائد تنبني على خصيصات وطرائق تُفيد من هذه الأجناس الأدبية، وتمزج بين الذاتي والموضوعي.

لم تكن البنية الحوارية القائمة على تعدد الأصوات، في المنجز النصي لدرويش، عملاً مُستقلاً اقتصر على مرحلة شعرية بعينها، بل يُمكن اعتبارها سمة دالة في مجمل الممارسة النصية للشاعر. وإن بدأ حضورها أكثر وضوحاً في بعض الأعمال، والتي نذكر منها: لماذا تركت الحصان وحيداً، وحالة حصار، وكزهر اللوز أو أبعد.

نتوقف، في بداية هذا العنصر، عند إضاءة جهة المسألة التي نصدر عنها، والمتمثلة في المشهد الشعري. فهذه الزاوية التي ننظر بها إلى مفهوم النثر، تتكوّن من مفهومين رئيسين، هما «المشهد» و«الشعر». على أننا نسعى إلى تلمّس حضور الأول في الثاني. فإذا كانت شعرية المشهد، قد ركّزت على دراسة الشعرية المُتحقّقة في المشهد السرد، فإننا نروم قلب هذا التوجّه؛ وذلك بالوقوف على أشكال استضافة الشعر للمشهد السرد، انسجاماً مع فرضية التساند التي نقرأ بها تقاطع الشعر بالنثر في أعمال درويش.

يتأسّس المشهد في الشعر على تعدد الأصوات. على أنه يمكننا التمييز، في تعدد الأصوات بين مُستويين من الخطاب. مُستوى أوّل حواريّ يبنّي على أساس التفاعل بين متكلّمين أو أكثر؛ والمؤنولوجيّ الأحادي الذي يقوم على أساس متكلّم واحد. وعليه فإن اشتغالنا سيبحث في الكيفية التي يبنّي بها تعدد الأصوات، انطلاقاً من الحوار، المشهد

الشعري في أعمال درويش، بعد هذا الأخير وجهاً من أوجه حضور النثر في نصوص الشاعر.

يكون مفتتح الاشتغال على المشهد، في نصوص محمود درويش، مع قصيدة «أبد الصبار» من ديوان لماذا تركت الحصان وحيد الذي يتقدم في شكل حكاية، وهي حكاية الذات والوطن والنكبة. فدرويش يعيد كتابة سيرته متذكراً. فيرتد الزمن الحكائي إلى الماضي البعيد، حيث درويش ووالده يمشيان تائهين بين جبال شمال فلسطين في اتجاه دولة الريح :

إلى أين تأخذني يا أبي ؟

إلى جهة الريح يا ولدي...¹⁴⁵

بهذا المعنى نكون أمام مشهد لحكاية الذات والجماعة معاً. مشهد يتأسس على الحوار؛ ولّد يسأل، وأبّ يجيب. وهو حوار يكشف عن رؤية مفعمّة بدلالات بعيدة؛ حيث لم يرد الأب بشكل محايد ومنطقي مع الواقع، بل تأثر ردّه بمجموعة من القيم المسبقة التي تتحكّم فيه.

ويُفيد تأمل هذين البيتين أنّهما قائمان على صوتين، ويتبدى ذلك منذ جملة «إلى أين تأخذني»، بحيث يصبح السؤال، هنا، ذا دلالة عمّن يُصدر هذا الصوت، أهو الابن أم الشاعر؟ أم هو صوت ثالث؟ لأنّ في تحديد صاحب الصوت الأول مساعدة على مقاربة طبيعة التشكيل الهندسي للنص. سؤال آخر، لا يقل أهمية عن السابق، هو المرتبط بقيمة هذا الاستفهام في سياق هذا المشهد، وأثره في تطوّره.

إنّنا في هذا المشهد، أمام صوت يتحكّم في الحوار، وقد أتاح له النصّ إمكانية الوقوف على كافة التفاصيل التي صمّمتها المقاطع الحوارية التالية. وهو صوت، كما يُقدّمه المشهد، يقف على مقربة من الابن ووالده، ويستمع إلى كل ما دار بينهما. فيكون، بذلك، كآلة تسجيل، أو آلة تصوير تلتقط كل شيء.

سيعلو صوت الحوار الثنائي، في هذه القصيدة، متخذاً شكل وصايا يُقدّمها الأب لابنه، ثم تساؤلات يوجّهها الابن للأب. يكتب درويش :

يقول أبّ لابنه : لا تحفّ. لا

تحفّ من أزيز الرصاص! التصق

بالتراب لتتنجو ! سننجدو ونعلو على
جَبَلٍ في الشمال، ونرجعُ حين
يعود الجنودُ إلى أهلهم في البعيد
- ومن يسكنُ البيتَ من بعدنا
يا أبي ؟
- سيبقى على حاله مثلما كان
يا ولدي !¹⁴⁶

تَشَكَّلُ هذه الأبياتُ من مقطعين، يقتصر الأولُ على صوتِ الأبِ، فيما يضمُّ المقطعُ الثاني، إضافةً إلى صوتِ الأبِ، صوتَ الابنِ. من جهةٍ أخرى، تحضُرُ علاماتُ الترقيمِ، مُثَلَّةً في علامةِ الاستفهامِ والعارضَةِ، كإشارتينِ دالّتينِ على تعاقُبِ الحوارِ بين الصّوتينِ، والتمييزِ بينهما.

يَتَوَقَّفُ الحوارُ تاركاً المَجَالَ للحكي لِيَنْقُلَ صورةَ الحَرَكَةِ. فيُصَوِّرُ لَنَا الصوتُ الثالثُ مشاهدَ الرّحيلِ، في أدقِّ تفاصيلِها. والمُلاحَظُ أنَّ الاستِفْهَامَ تَحَلَّى عَنْ ضميرِ المُتَكَلِّمِ، وانتَقَلَ إلى ضميرِ الغائبِ، وهو ما قَوَّى الوَصْفَ والحُكْيَ. كتب محمود درويش :

تَحَسَّسَ مفتاحَهُ مثلما يتحسَّسُ
أعضاءه، واطمأنَّ، وقال لَهُ
وهما يعبران سياجاً من الشوكِ :
يا ابني تذكّر ! هنا صَلَبُ الإنجليزِ
أباك على شوكِ صُبَّارَةٍ ليلتين،¹⁴⁷

يُفِيدُ تأملُ المقطعِ، أعلاه، أنَّ الصوتَ المسموعَ فيه يَرْصُدُ حَرَكَةَ الشَّخْصِ، وهو يُتَابِعُ أفعالَ الأبِ، وينقُلُ تحركاته. أمّا الانتقالُ مِنَ الزَّمنِ الماضيِ إلى المُستَقْبَلِ، فتلكُ تَقْنِيَةٌ أُخْرَى يوظِّفُها درويش لكي لا يَبْقَى الحَدِثُ حَبِيسَ مَأساةٍ كَبَلَتْ المِشَاعِرَ، وَعَمَّقَتْ الأَسَى في داخِلِه :

ولم يعترف أبداً. سوف تكبر يا
ابني، وتروي لمن يَرِثُون بِنادِقَهُمْ

146. المرجع السابق، ص. 298 - 299.

147. المرجع السابق، ص. 299.

سيرة الدم فوق الحديد...¹⁴⁸

ابتداءً من المقطع الأول، من قصيدة «أبد الصَّبَّار»، يكشف محمود درويش عن تصوُّره الواعي والمُرْتَبِط باستضافة القصيدة الشعرية للمشهد. وهو ما دعانا لتسميته به المشهد الشعري. وقد أكَّد اشتغالنا على المقاطع المثبتة أنَّ درويش أسس لهذا المشهد انطلاقاً من تعدد الأصوات القائمة على بنية الحوار، وقد شملت هذه المقاطع صوتين، ينضاف إليهما، بين الفينة والأخرى، صوت ثالث.

من جهة أخرى، تستضيف قصيدة درويش نوعاً آخر من البنى الحوارية، وهو القائم على الصوت الواحد، أو ما يُسمَّى بـ: «المونولوج». على أنَّ حضوره يستدعي من الشاعر رسم شخصية ما، من خلال التركيز على عالمها النفسي، وهو ما لا يتأتى إلا داخل السرد. وقد استجاب ديوان كزهر اللوز أو أبعد لهذا الحضور انطلاقاً من العبارة التي صُدِّرَ بها الديوان، والتي هي لأبي حيان التوحيدي، يقول فيها: «أحسن الكلام ما... قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم...»¹⁴⁹

يكتب درويش في قصيدة «كما لو فرحت»:

كما لو فرحتُ : رجعت. ضغطت على

جرس الباب أكثر من مرّة، وانتظرت...¹⁵⁰

يُحْيِلُ هذان البيتان، انطلاقاً من بنية الحدث وتتابع الزمن، على السرد، لكنَّ شرعاً ما يرتدُّ الصوت إلى الذات فيكتب درويش:

لعلّي تأخرت. لا أحد يفتح الباب، لا

نائمة في المرآة.¹⁵¹

ويعودُّ صوت الشاعر من جديد ليُكْمِلَ مسيرة السرد التي عمِلَ الحوار على قطعها، فيكتب:

تذكرتُ أن مفاتيح بيتي معي، فاعتذرتُ

لنفسي : نسيّتك فادخل

148. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

149. محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، 2009، ص. 11.

150. المرجع نفسه، ص. 61.

151. نفسه، الصفحة نفسها.

دخلنا... أنا الضيف في منزلي والمضيف.
 نظرتُ إلى كل مُحْتَوِيَاتِ الفراغ، فلم أَرِ
 لي أثرًا، ربما... لم أكن ههنا. لم
 أجد سَبْهًا في المرايا. ففكَّرتُ: أين
 أنا، وصرخت لأوقظ نفسي من الهذيان،
 فلم أستطع... وانكسرتُ كصوتٍ تَدَحْرَجُ
 فوق البلاط. وقلت: لماذا رجعت إذا؟¹⁵²

تَنَسُّيْكَ، في هذا المقطع، عناصر السرد، انطلاقاً من تعاقب الأصوات، والتراوح بين السرد والحوار الداخلي، لتبني مشهداً شعرياً، قائماً على تتابع زمني تسنده الأفعال المتتابعة: رجعت، وضغطت، وتذكرت، ودخلنا، ونظرت، وصرخت، وانكسرت، وقلت. ثم يأتي الصوت الوحيد ليشكل ذلك الخيط الناظم لكل هذه العناصر.

لقد أكدت المقاطع الشعرية المثبتة رغبة درويش في بناء قصيدة شعرية تنبني على عناصر السرد، انطلاقاً من المشهد القائم على تعدد الأصوات. والانفتاح على السرد، يقوّي حضور النثر في الشعر، باعتبار السرد شكلاً من أشكال النثر. وهو ما يؤكد، أيضاً، الفرضية التي قرأنا بها تقاطع الشعر بالنثر، المرتكزة على التساند.

3.2.2. قصيدة بخصائص النثر

يدعونا مفهوم التساند، كمفهوم ينظر إلى العلاقة بين الشعر والنثر، إلى عدم التغافل عن حضور النثر في القصيدة الشعرية لمحمود درويش. إضافة إلى أن مختلف أعمال الشاعر تشير إلى اختياره لإمكانات النثر. كما أن هذه الممارسة، في تعددها واختلاف تجاربها، تكشف، أيضاً، عن تمييز الشاعر بين الشعر والنثر، وإن غاب التصريح النظري بذلك.

يكتب درويش القصيدة الموزونة، ولا ينظر إلى القصيدة إلا من داخل الإيقاع، فيبدو الشاعر مسكوناً بالإمكانات التي يمنحها الإيقاع لقصيدته، حيث «لا شعر، لا شعر أبداً بلا إيقاع (كما أُنِي) أعترف بشروقي الإيقاعية، ولكنني أكبحها لأنها تغني في موقف لا يتحمل الغناء».¹⁵³ على أن اعتماد درويش، في شعره، على جهل من النثر، لا

152. المرجع السابق، ص. 61 - 62.

153. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 37.

يعني إلغاء الإيقاع أو الخروج عن النظام الذي يصنعه لقصيدته. إن النثر، هنا، سعي إلى إغناء هذا النظام وتنويع الإيقاع فيه. كما أن هذا الحضور، مؤقت، لا دائم، حيث «إن الشعر ولد من النثر، فهو في حين إلى زيارة أمه بين الحين والآخر، والنثر كذلك يطمح إلى أن يكون شعراً حتى عند المتنبي، نعر على أبيات، تركيبة جملته فيها ذات نزعة نثرية.»¹⁵⁴

انتساب النثر إلى الشعر محسوم في تصور الشاعر، بعد الشعر مركز الممارسة النصية، والنثر محيطها. على أن حضور النثر لا يعني الاستسلام له، لأن هذا الاستسلام، بحسب الشاعر، يمكن أن يعرض الممارسة النصية إلى الضعف، كما يرى ذلك درويش، بالنظر إلى أن «النثر أكثر اقتراباً من نمط الحياة العصرية، ولكن الاستسلام لإيقاعه الإخباري السريع قد يدمر الشعرية. نعم، إنني أعني أهمية السؤال.»¹⁵⁵

مع ديوان أحبك أو لا أحبك، سيشتغل الشاعر بأول اختبار لقدرات النثر، وبخاصة في قصيدة «مزامير». سيفتح درويش على النثر، وسيستعيد التراث المزموري، ويقدمه في قصيدة من اثني عشر مقطعاً، بعد أن حذف منها خمسة، لأسباب أشرنا إليها في الفصل الأول.

يكتب درويش في المقطع السابع من القصيدة :

والذكريات هوية الغرباء أحياناً، ولكن الزمان

يضاجع الذكرى وينجب لاجئين، ويرحل

الماضي، ويتركهم بلا ذكرى. أتذكرنا ؟ وماذا

لو تقول : بلى ! أنذكر كل شيء عنك ؟ ماذا

لو نقول : بلى !.. وفي الدنيا قضاة يعبدون الأقوياء.¹⁵⁶

تفيد قراءة هذا المقطع من القصيدة أن درويش كان أقرب إلى التجريب منه إلى كتابة قصيدة نثر. فحضور النثر لم يبلغ الوزن نهائياً من القصيدة، وإنما كان هناك تراوح بينهما. فالنثر هنا يقلل من حدة الغنائية المرتبطة بالإيقاع، ويجعل النص الشعري يذو من الواقع، وهو ما عبر عنه درويش : «إن الجملة النثرية في القصيدة، قد تحميها من الجهامة ومن الرومانسية ومن الإفراط في الغنائية، أولاً، تخفف سيولة الغناء، وثانياً،

154. المرجع السابق، ص. 36.

155. المرجع السابق، ص. 37.

156. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 33.

تقرب النص الشعري للتعامل مع الواقع بشكل أكثر سباحة.¹⁵⁷ على أن استناد الشعر إلى النثر، في تجربة «مزامير»، لم يحقق ما كان يسعى إليه درويش، في التأسيس لكتابة تُقيم بين الشعر والنثر، وهذا ما خلف لديه عدم الرضا. وقد أشار إلى ذلك في تقييمه لقصيدة «مزامير»:

«حاولت أن أستحضر فيها أبعاد التراث المزموري، وأقدم حيناً فلسطيناً في حوراء مع حنين توراتي، وهذا يقضي أن تتحاور مع نصوص موجودة هي المزامير [...] وهذا اقتضى التشكيل بين القصيدة الغنائية والنثر، ليست كل التجربة نثراً، بل هي تشكيل، وبعد أن مرت سنوات على هذه التجربة، لم أجد أنها نجحت، فكانت عبارة عن خواطر سجلت نثراً، وسط عمل شعري بالمعنى الإيقاعي».¹⁵⁸

مع نص في حضرة الغياب، سيجعل الشاعر من التساند مُضمراً في بعض النصوص؛ حتى إن الدراس يضعب عليه أن يتلمس مواطن انتهاء النص الموزون، ومواطن بداية النص النثري. فالنص ينتقل من النثر إلى الوزن، أحياناً عند نهاية بعض المقاطع، وأحياناً أخرى وسطها، وهو ما يعقد عملية تتبع التساند. ففي نهاية النص الأول، يتحول النص من النثر إلى شعر في تفعيلية المتقارب، دون إشارة مسبقة. كتب درويش:

وأخرجوك من الحقل. أما ظلك، فلم يتبعك ولم
يخدعك، فقد تسمّر هناك وتحجّر، ثم اخضر كنبّة
سُمسُم خضراء في النهار، زرقاء في الليل. ثم نما وسما
كصفصافة في النهار خضراء، وفي الليل زرقاء /
مهما نأيت ستدنو / ومهما قتلت ستحيا / فلا تظنن أنك
ميت هناك / وأنت حي هنا / فلا شيء يثبت هذا وذلك
إلا المجاز / المجاز الذي درّب الكائنات على لعبة الكلمات /
المجاز الذي يجعل الظل جغرافيا / والمجاز الذي سيلتصمك
واسمك /¹⁵⁹

157. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 16.

158. المرجع السابق، ص. 17.

159. محمود درويش، في حضرة الغياب، مرجع سابق، ص. 14.

لا يكادُ المقطعُ الأولُ يَخْتَلِفُ عن المقطعِ الثاني؛ من حيثِ الحِطَابُ واللَّغة. ويتحدّد وجهُ الاختلافِ في أنّ المقطعَ الأوّلَ من النثر، والثاني إلى آخر النص من تفعيلة المتقارب. بل إنّ هذه التفعيلةُ يمكنُ أن تَبْدَأَ مع الكلمةِ الأولى من المقطعِ الثاني، مخرومةً، أي بإسقاطِ أوّلِ الـ وُتدِ المجموعِ منها، كما يمكنُ أن تَبْدَأَ تامّةً مع الكلماتِ الثلاثة (وفي الليل زرقاء). على وجهِ الإدماجِ بين المقطعين. إضافةً إلى أنّ المتقارب، نفسه، يتخلّله الحذف، أيضاً، (فعو)؛ مرّةً في غير الوقف وأخرى في الوقف. على أنّ الشاعرَ يَحْتَمِ المقطعَ بخمسة أبياتٍ من تفعيلة الوافر. وهو ما جعلَ الوزنَ يُسَيِّجُ النثرَ، وجعلَ النثرَ يَسُدُّ الشعرَ.

تَقوّدنا هذه القضايا المرتبطة بالشعر والنثر، في الممارسة النصية لدرويش، وتركيبُ التّساندِ القائم بينهما، من جهةِ النثر، إلى السؤال الكبير: هل كتَبَ محمود درويش قصيدة نثر؟ إنّ مقاربتنا لا تسعى إلى البحث عن أجوبة على هذا السؤال، بقدر ما ترومُ مُساءلةَ تصوّرِ الشاعر عن قصيدة النثر، بحسبِ ما كشفت عنه قراءتنا لتُصوّصه، وحواراته الصحفية التي أشارَ فيها إلى هذه القضية.

يُصرّح محمود درويش، في حوارِه مع عبده وازن، بأنه لم يكتُبْ قصيدة نثر، وأن كلّ ما كتبه، وظنّه القراء أو الدارسون قصيدة نثر، ليس سوى نثر، ما دام مُخلِصاً إلى الإيقاع. يكتب درويش:

«ما دمت أكتب نثراً فأنا أكتب النثر، من دون أن أسميه قصيدة. لماذا ننظر إلى النثر نظرة دونية ونقول إنه أقل من الشعر؟ صحيح أن النثر يطمح إلى الشعر، والشعر يطمح إلى النثر [...] أما إذا سألتني عن رغبتني في كتابة قصيدة نثر، فأرجو أن أكتب نصاً نثرياً من دون أن أسميه قصيدة نثر.»¹⁶⁰

إنّ المتأمل لتجربة درويش، في تعدّد أشكالها الكتابية، يتبدّى له أنّ الشاعر يُؤسّس لوعيٍ يبنّي على الإفادة من خصائص قصيدة النثر، دون أن يُخرِجَ من إطارِ القصيدة الموزونة. وهو ما يُفسّرُ تصرّجاته الأولى عن إعجابه بالنثر، ورغبتِه في كتابة نصوصٍ نثرية، في الوقت نفسه الذي يُصرّ فيه على إمكاناته الذاتية في التجديد في الجانب الإيقاعي للقصيدة. فدرويش من «الشعراء الذين لا يفتخرون إلا بمدى إخلاصهم لإيقاع الشعر.»¹⁶¹

¹⁶⁰ محمود درويش، «محمود درويش: ولدت على دفعات» في مجلة الكرمل، مرجع سابق، ص. 16.

¹⁶¹ المرجع السابق، ص. 17.

وبالعودة إلى مفهوم التّساند الذي قرأنا به علاقة درويش بالنثر، يظهر أنّ هذا الأخير قد استفاد من الخصائص التي تقدّمها قصيدة النثر، وجعلها تسند الشعر، من دون أن تسلّب منه صفة الشعر. ويمكن إجمال هذه الخصائص في :

- البنية اللغوية المحكّمة.

- السّطر الطويل.

- الصفحة الممتلئة.

- التّخفّف من الغنائية.

هكذا، تكون قراءتنا قد حاولت الاقتراب من تصوّر محمود درويش لمفهوم النثر. وهو تصوّر ينبي، في عمّقه، على مفهومي المجاورة، والتساند؛ بحيث يبدو النثر، من جهة، جار الشعر، وإن لم يكن يُغطّي بنفس درجة اهتمام الشاعر. كما يسند النثر، من جهة أخرى، الشعر انطلاقاً من احتواء القصيدة للمشهد القائم على البنى السردية، والاعتماد على النثر.

3. مفهوم الإيقاع

1.3. شعرية البناء

انشغل الشعراء العرب المعاصرون بمسألة بناء النص الشعري، سعياً منهم إلى البحث عن بناء مسكن حرّ، بعد أن صار البيت، في شكله القديم، سجنًا رمزيًا. وقد تطرّقت نازك الملائكة لهذه المسألة، فكتبت : «إننا، مع الشعر الحرّ، بإزاء دعوة إلى دراسة الإمكانات التي تقدّمها بحور الشعر العربيّ الستة عشر للشاعر المعاصر الذي يهيم التعبير عن حياته في حرية وانطلاق»¹⁶².

من جهته، ألحّ أدونيس، في كتاباته، على ضرورة التّحرّر من «كل قالب مفروض»، وكتب : «لا نقصد أن نرفض الشكل، كشكل، بل كنماذج مسبقة وأصول تقنية قبلية. نقصد أن يتحرّر الشعر من كل قالب مفروض، وأن لا يخضع لغير الفن. إن للشعر الجديد أشكاله الخاصة، فللقصيدة الجديدة كفيّتها الخاصة، وطريقتها التعبيرية الخاصة، ولها بمعنى آخر، نظامها الخاص»¹⁶³.

162. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السادسة، 1981، ص. 69 - 70.

163. أدونيس، زمن الشعر، مرجع سابق، ص. 15.

إنَّ اهتمام نازك الملائكة وأدونيس بمسألة البناء، وتأكيدُهُما على «الحرية والانطلاق» والتحرّر من «كل قالب مفروض»، ينسجم مع الفكرة القائلة بضيق البيت الشعريّ القديم عن المعنى الذي يسعى الشاعر إلى التعبير عنه. وقد لخصّ محمد بنيس عناصر هذه الفكرة، وكتب :

«إن البيت، هذا المسكن الشعريّ القديم، ضاق عن المعنى الجديد الذي يروم الشاعر الحديث «التعبير عنه» أو «خلقه». وهو ذا المسكن القديم معرّض للهدم، وقد بحث الشاعر عن «القصيدة» ككل وكناء ليجدد السكن في عصر مختلف عن العصر القديم الذي كان البيت [...] هو المكان الذي يهيئ للفضاءات إمكانية وجودها»¹⁶⁴.

وقد ذهب ميشونيك إلى أنّه «ليست هناك أشكال للكتابة، أو للمعرفة بها، بما هي فعل مراوغ لكل حلم بالعلم»¹⁶⁵.

يدلّ هذا التقديم، الذي افتتحنا به هذا العنصر، على انشغال الشعراء العرب المعاصرين بالبحث عن مسكن حرّ، يعطي لممارستهم النصّية حرية أكبر، وانفتاحاً على أشكال لا متناهية. وأمام هذه التحولات التي طرأت على القصيدة العربية، وتحولها من أسبقية البيت، إلى أسبقية النص، سيبرز «الإيقاع»، كتنظيم للخطاب، أي للمعنى»¹⁶⁶.

غیر بعيد عن هذه المقاربات النظرية التي خاض فيها الباحثون، يئني محمود درويش تصوّره عن البناء في القصيدة المعاصرة، بعدد : «الشعر أساساً بناء، بناء العلاقات بين عناصر القصيدة بحيث لا تكون هناك حالة من المجانية لا بالصورة ولا بالاستعارات ولا حتى بالإيقاع»¹⁶⁷. نحن، هنا، إذن أمام وعي تام بضرورة إخضاع الممارسة النصّية لنوع من القصّيدية، والتي تستحيل معها القصيدة إلى بناء.

2.3. الإيقاع في القصيدة

يغنينّا، في هذا المحور، البحث عن الخصوصية التي يمتنحها محمود درويش للإيقاع، أو بمعنى آخر ذاتية الإيقاع عند الشاعر. وسنُسعِفنا بعض أعماله الشعريّة في الكشف عن

¹⁶⁴. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 68.

¹⁶⁵. Henri Meschonnic, *Poésie sans réponse*, Editions Gallimard, Paris, 1978, p.137.

¹⁶⁶. Henri Meschonnic, *critique du rythme*, op. cit, p.71.

¹⁶⁷. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 15.

عناصر هذه الخصوصية، وكذلك تصريحاته في بعض اللقاءات الصحفية، كما أننا سنُستجِش اشتغالنا بما قدَّمته النظرية الشعرية.

كان هنري ميشونيك قد راهنَ على الإيقاع في بناءِ نظريته للذات؛ حيثُ يُصبح الإيقاعُ تنظيمًا وتجليًا للذات في الخطاب. على أن ضمير المتكلم ليس مُميزاً لذاتية الخطاب، بل إن ما يُميزها هو «تحويل قيم في اللغة إلى قيم في الخطاب، ترتبط بخطاب مخصوص دون غيره. ومن ثم، تتأسس الذاتية على الاختلاف والنسقية؛ لأن الإيقاع، بما هو تجل لها، هو بدوره نسق»¹⁶⁸.

يستدعي تقديم الذاتي، في بناء النص، استحضار الجدل القائم بين الذاتي والاجتماعي، وهو ما لم ينفه ميشونيك. إن النص الشعري، بعد الإيقاع فيه مؤسساً لمعناه، يراهنُ على أن يكون حضور الذات قوياً في الخطاب، إذ «لا تكون الكتابة، وبخاصة كتابة القصيدة، ممارسة متفردة للإيقاع إلا إذا كانت ممارسة متفردة للذات في اختراقها للسنن الاجتماعية»¹⁶⁹.

إنَّ التركيز على الذات في الممارسة الإبداعية، يشترط وعي الذات بهذه الممارسة، بعيداً عن كلِّ حاجز، أو مراقبة. وقد تناول عز الدين الشنتوف الذاتية في كتابه شعرية محمد بنيس: الذاتية والكتابة، وخصَّها ببحث مُستفيض، يكتب:

«الانهمام بالذات يفترض وجود وعي الذات نفسها بتلك الممارسة خارج أية مراقبة لمعنى ما تكتب، بل لمعنى الكتابة نفسها. وعلى هذا الأساس تستطيع أن تُغيِّر أماكن تأملها دون إفراط في ذلك الانهمام لتكون ممارستها تاريخية فعلاً»¹⁷⁰.

وإذا كان الشعر، وفق هذا المنظور، اختراقاً للجَمعي، وحضوراً قوياً للذات في الخطاب، فإن استخلاص تصور محمود درويش للإيقاع، لا ينفصلُ عن سؤال المعنى واللغة وكذلك سؤال الشعر. لذلك فإن تناوُلنا لهذه المفاهيم بشكلٍ مجزئ في هذا الفصل، ليس خلافاً في الرؤية إلى الموضوع، وإنَّما هو إجراء منهجيٌّ نروم من خلاله الإنصات إلى كلِّ مفهوم، والإقامة في العناصر المرتبطة به.

168. Henri Meschonnic, *critique du rythme*, op. cit. p.86.

169. Ibid, p.85.

170. عز الدين الشنتوف، شعرية محمد بنيس: الذاتية والكتابة، مرجع سابق، ص.39.

في ديوان لا تعتذر عما فعلت، يُقدّم لنا محمود درويش اثنتيْن وخمسين قصيدةً شعرية، تندرج سبعٌ وأربعون منها تحت عنوانٍ بارز، هو : «في شهوة الإيقاع». ولنا أن نتأمل في المعاني التي تحملها كلمة «شهوة» من حُبِّ الشيء والرغبة فيه، وما يُطلب من الرغبات المادّية¹⁷¹. على أن المُستَهَي والمطلوب، هنا، هو الإيقاع.

في القصيدة الأولى، والمُعنونة بـ: «يختارني الإيقاع»، تبرز لنا علاقةُ الشاعر بالإيقاع. فإذا كانت الذات الواعية هي من تختار دائماً، فإن الإيقاع، هنا، يسلُب الذات وعيها وحرّيتها في الاختيار. وهذا يعني أن الإيقاع سابقٌ على الشاعر، وأن هذا الأخير لا يكتب إلا في إطاره. كتب درويش :

يَحْتَارُنِي الإيقاعُ، يَشْرِقُ بي
أنا رَجْعُ الكمان، ولستُ عازِفُهُ
أنا في حضرة الذكرى
صدى الأشياء تنطقُ بي
فأنتطقُ...¹⁷²

يُقدّم الشاعر نفسه، في هذا المقطع، كأسيرٍ للإيقاع. فهو ليس أوّل من يكتب شعراً مُوزوناً، مُعتمداً فيه على تفعيلة الكامل، إذ سبقهُ إلى ذلك شعراءُ عربٌ قدماء. وكذلك هذه التفعيلة ليست جديدةً في شعر درويش نفسه، فقد سبق أن اعتمدها كثيراً في أعماله. على أن اقتصرنا على الوزن، في هذه القراءة، لا يعني أن الإيقاع هو الوزن أو العروض. الإيقاع، كما يتبدّى لنا، مُشتمِلٌ على العروض وأوسع منه، إنه الدال الأكبر.¹⁷³

وفي قصيدة «لاعب النرد»، يُعيدُ الشاعر تركيبَ التصوّرِ نفسه بأسلوبٍ مُغاير، تماماً، لما ورد في قصيدة «يختارني الإيقاع»، يكتب :

لا دَوْرَ لي في القصيدة
غيرُ امتثالي لإيقاعها :
حركاتِ الأحاسيس حسّاً يعدّل حسّاً

171. راجع مادة «شها» في لسان العرب، مرجع سابق، ص. 2354 - 2355.

172. محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط 3، 2009، ص. 15.

173. Henri Meschonnic, critique du rythme, op. cit. p.217.

وَحَدَسًا يُنْزَلُ مَعْنَى
وغيوبة في صدى الكلمات
وصورة نفسي التي انتقلت
من أناي إلى غيرها
واعتمادي على نفسي
وحيني إلى النبع / 174

تَمَثَّلُ القصيدة، إذن، سُلْطَةُ الإيقاع، بما هو تنظيمٌ للذاتِ الكاتِبة، في علاقَتِهِ بالمَعْنَى. و درويش، هنا، يَقْتَرِبُ كثيراً من تصور ميشونيك للإيقاع فهو: «مرور في اللغة، مرور المعنى، أو بالأحرى مرور الدلالية، ما يصنع المعنى، في كل عنصر من عناصر الخطاب»¹⁷⁵. كما تُعِيدُ هذه القصيدة الإشارةَ إلى حنين الشاعر إلى إيقاع الشعر العربي القديم. إن تكرير هذا التصور، وإن اختلفت طريقة التصريح عنه بين ديوانين ينتميان إلى تجربتين شعريتين مختلفتين، يرقى به إلى مستوى الوعي النظري. على أننا ستَكُونُ لنا وَقْفَةٌ، في القسم الثاني من هذا البحث، مع الكيفية التي تتركها اللغة، في علاقتها بالإيقاع.

بعد هذه الوقفة المقتضبة مع ما تحمله بعض قصائد درويش من تصوّراتٍ عن مفهوم الإيقاع، ننتقل إلى بناء تصوّر درويش لمفهوم الإيقاع، انطلاقاً من مُسْأَلَةٍ باقي العناصر البانية له؛ ومن ذلك المكان النصي، والبناء البصري للقصيدة، والبحث في خصوصية الإيقاع لدى محمود درويش.

3.3. وضعية المكان النصي

رَاهَنْتُ الممارسة النصية لمحمود درويش، منذ أوراق الزيتون إلى لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، على إبدال النظر إلى الصفحة، بعدها مكاناً نصياً «تُنْظَمُ الدوأل المتفاعلة مع بعضها، وليس للعروض وحده أن يحدد ويختزل احتمال البناء النصي، وهو الذي تحول إلى مختبر بلا نهائيت»¹⁷⁶. وبإعادة تأمل أعمال محمود درويش، انطلاقاً من الوضع الخطّي لوقفه الأبيات، يُمكنُ أن نُميزَ بين ثلاثة أشكالٍ في المكان النصي:

- شَكْلٌ أَوَّلُ: تَنْتَهِي فِيهِ الأبياتُ بوقفَةٍ قَبْلَ نِهَآةِ سَطْرِ الصَّفْحَةِ.

174. محمود درويش، لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009، ص. 43 - 44.

175. Henri Meschonnic, *critique du rythme*, op, cit, p.217.

176. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 111 - 112.

- شَكْلٌ ثَانٍ : تَظَلُّ فِيهِ الْآيَاتُ مُسْتَرَسَلَةً، وَلَا يَحْدُهَا فِي السَّطْرِ إِلَّا نَهَايَتُهُ فِي الصَّفْحَةِ.
- شَكْلٌ ثَالِثٌ : تَمْتَلِئُ فِيهِ الصَّفْحَةُ بِشَكْلِ كَامِلٍ، وَتَبْدُو وَكَأَنَّهَا تَنْثُرُ.

وبالنظر إلى غزارة الممارسة النصية لمحمود درويش، فإننا لن نأتي على إيراد جميع القصائد التي تنتمي إلى كل هذه الأشكال؛ فذلك يمكن لدراسة خاصة أن تستقل به. تكفيها، هنا، الإشارة إلى نموذج عن كل شكل.

ينتمي الشكل الأول، والمشار إليه بوقفه الأبيات قبل نهاية سطر الصفحة، إلى الدواوين الأولى للشاعر، والمحددة بديوان العصافير تموت في الجليل (1969). ففي قصيدة «لا جدران للزنازة»، يبرز هذا الشكل واضحاً للقارئ. يكتب درويش :

كعاداتها،
أنقذتني من الموت زنزانتي
ومن صدأ الفكر، والاحتياي
على فكرة منهكة.
وجدتُ على سقفها وجه حرّيتي
وبيارة البرتقال
وأسماء مَنْ فقدوا أمسِ أسماءهم
على تربة المعركة

سأعترف الآن،
ما أجل الاعتراف
فلا تحزني أنت يوم الأحد
وقولي لأهل البلد :
سنرجى حفل الزفاف
إلى مطلع السنة القادمة¹⁷⁷

أما الشكل الثاني، فيبرز في الدواوين التي صدرت في السبعينيات والثمانينيات، على الخصوص. وهي بذلك تمثل اشتغالا جديداً من درويش على فضاء الصفحة حيث تبدو هذه الأخيرة أكثر امتلاءً، والبيت لا تحده إلا نهاية السطر في الصفحة. ويمكن أن نأخذ

قصيدة «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» مثلاً على ذلك. كتب درويش:

والصوتُ أسودُ

كنتُ أعرف أن برقاً ما سيأتي

كي أرى صوتاً على حجر الظلام.

والصوتُ أسودُ

كنتُ في أوج الزفاف

الطائرات تمرُّ في عرسي

— كتبتُ —

حييتي فحمٌ

— كتبتُ —

وكنتُ أعرف أن برقاً ما سيأتي

كي يعود المطربون إلى ملابسهم

وإنَّ الطائرات تمرُّ في يومي

أنا المتكلِّم الغائب¹⁷⁸

يَدُلُّ هذا المقطعُ المُتَّبِثُ، هُنا، على الفَرْقِ من حيثُ بناءِ المكانِ النصِّي، في تجرِيةِ الشَّاعر. فليَكِلَا الشَّكْلَيْنِ بناؤُهُ الخاصَّ. على أنَّ الصَّفْحَةَ هي التي تُحوِّلُ دونَ الخلطِ بينهما.

وإذا كانَ الشَّكْلانِ السَّابِقانِ، يتراوحان بين الامتلاء والفراغ؛ بين السَّوادِ والبياضِ، فإنَّ الشَّكْلَ الثَّالثَ تبدو معه الصَّفْحَةُ مُمْتَلِئَةً، وكأنَّها نَثْرٌ. وهو شَكْلٌ يَتَّسِمُ إلى تجرِيةِ خاضِعها الشَّاعرُ منذ ديوانِ أحبك أو لا أحبك، مِنْ دونَ أنْ تُكوِّنَ مُسْتَقَرًّا للشَّكْلِ النَّهائِيِّ لقصيدته. ونُقَدِّمُ، هنا، نُموذَجاً من ديوانِ هي أغنية، هي أغنية. يكتب درويش:

هو البابُ، ما خلفه جَنَّةُ القلبِ. أشياؤنا — كُلُّ شيءٍ لنا —

تتأهَى. وبابٌ هو البابُ، بابُ الكُنْيَةِ، بابُ الحِكَايَةِ. بابٌ

يَهْدُبُ أيلولَ. بابٌ يعيدُ الحقولَ إلى أوَّلِ القمحِ. لا بابٌ

للبابِ لكنني أستطيعُ الدخولَ إلى خارجي عاشقاً ما أراه وما

178. محمود درويش، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 205.

لا أراه. أفي الأرض هذا الدلال وهذا الجمال ولا باب
للباب ؟ زنراتني لا تضيء سوى داخلي.. وسلامٌ عليّ، سلامٌ
على حائط الصوت. أَلَفْتُ عشرَ قصائد في مدح حريتي ههنا
أو هناك. أُحِبُّ فُتَاتَ السماء التي تتسلل من كُوَّةِ السجن
متراً من الضوء تسبح فيه الخيول، وأشياءٌ أُمِّي الصغيرة..
رائحةُ البُنِّ في ثوبها حين تفتح باب النهار لسرب الدجاج.
أُحِبُّ الطبيعة بين الخريف وبين الشتاء، وأبناء سجانينا،
والمجالات فوق الرصيف البعيد. وأَلَفْتُ عشرين أغنيةً في
هعجاء المكان الذي لا مكان لنا فيه. حُرَّيتي : أن أكون كما
لا يريدون لي أن أكون. وحريتي : أن أوسّع زنراتني : أن
أواصل أغنية الباب : بابٌ هو الباب : لا بابٌ للباب لكنني
أستطيع الخروج إلى داخلي، إلخ.. إلخ.¹⁷⁹

يَعُودُ بنا هَذَا الشَّكْلُ الثَّالِثُ مِنْ وَضْعِيَّاتِ الْمَكَانِ النَّصِّي عِنْدَ مُحَمَّدٍ دُرُوشٍ، إِلَى
عُنْصُرِ الْغَايَةِ الْفَصْلِ بَيْنَ الْأَجْنَاسِ. وَعَلَى هَذَا الْأَسَاسِ تَبَرَّزَ عِلَاقَةُ الشُّعْرِ بِالنَّثْرِ، بِصَرِيحٍ،
«فَالْبَيْتِ، فِي هَذِهِ الْحَالَةِ، يَنْزِعُ مِنَ النَّثْرِ سُلْطَتَهُ دُونَ أَنْ يَتَخَلَّى هُوَ عَنْ سُلْطَتِهِ. فَصَفْحَةُ نَصِ
الْكِتَابَةِ لَا تُشَبِّهُ صَفْحَةَ النَّثْرِ، فِي الْإِمْتِلَاءِ وَالْفَرَاغِ مَعاً، فِيمَا هِيَ تَتَمَلَّكُ حُرِيَّةَ صَفْحَةِ النَّثْرِ
فِي اتِّبَاعِ غَوَايَةِ مَسَارِ سَطَرِهَا».¹⁸⁰

يُقْضِي بِنَا تَأْمُلُ هَذَا الشَّكْلَ مِنْ أَشْكَالِ الْمَكَانِ النَّصِّي، إِلَى جُمْلَةٍ مِنَ الْقَضَايَا؛ بَعْضُهَا
مَرْبُوطٌ بِعِلَاقَةِ الشُّعْرِ بِالنَّثْرِ، وَبَعْضُهَا الْآخَرُ مُنْفَتِحٌ عَلَى نَوْعِ الْمُمَارَسَةِ الَّتِي تَنْتَوِي إِلَيْهَا بَعْضُ
نُصُوصِ مُحَمَّدٍ دُرُوشٍ، وَنَقْصِدُ الْكِتَابَةِ. وَقَدْ سَبَقَ لَنَا، فِي الْفَصْلِ الْأَوَّلِ، تَأْمُلٌ وَعَمَلٌ
الشَّاعِرِ بِهَذَا الْمَفْهُومِ ضَمَّنَ مُقَارِبَتِنَا لِإِشْكَالِ التَّصْنِيفِ فِي بَعْضِ أَعْمَالِهِ. وَقَدْ تَبَدَّى لَنَا
أَنَّ فَهْمَ الشَّاعِرِ لِلْكِتَابَةِ ظَلٌّ مُلْتَبِساً، خُصُوصاً وَأَنَّهُ وَاجِهٌ «الْكِتَابَةِ الْجَدِيدَةِ»، كَمَا أَسْمَاهَا،
بِالشُّعْرِ التَّقْلِيدِيِّ، غَيْرَ مُوَضَّحٍ لِحَصَائِصِ هَذِهِ الْكِتَابَةِ الْجَدِيدَةِ.¹⁸¹

179. محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص. 41 - 42.

180. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 119.

181. راجع الفصل الأول.

4.3. البناء البصري للقصيدة

تَرَسَّخَ لدى محمود درويش وَعْيٌ بِنِاءِ الْقَصِيدَةِ انْطِلَاقاً مِّنَ التَّجَرُّبَةِ الَّتِي رَاكَمَهَا طِيلَةً أَرْبَعَةَ عُقُودٍ. لَكِنَّ هَذَا الْوَعْيَ لَمْ يَكُنْ مَنشُوءَ الْفَرَاغِ؛ فَقَدْ اسْتَفَادَ درويش مِنْ قِرَاءَاتِهِ لِلتَّجَارِبِ الشَّعْرِيَّةِ السَّابِقَةِ عَلَيْهِ، وَجَعَلَهَا حَاضِرَةً فِي مُمَارَسَتِهِ النَّصِيَّةِ. كَتَبَ: «مِنَ الصَّعْبِ مِرَاقَبَةُ الْإِنْتِبَاهِ، أَيْ الْإِنْتِبَاهِ لِإِنْتِبَاهِي فِي الْبِنَاءِ، رُبِمَا تَعَلَّمْتَهُ مِنَ النَّمَازِجِ الشَّعْرِيَّةِ الَّتِي قَرَأْتُهَا، فَكُلُّ مَنْا لَدِيهِ مَرَجِعٌ، أَوْ رُبِمَا مِنَ الْوَعْيِ الَّذِي تَبَلُّورٌ فِي التَّجَرُّبَةِ وَالتَّجَرُّبِ».¹⁸²

يَبْرُزُ، انْطِلَاقاً مِنْ هَذَا التَّقْدِيمِ الَّذِي افْتَتَحْنَا بِهِ الْحَدِيثَ عَنِ الْبِنَاءِ الْبَصْرِيِّ لِلْقَصِيدَةِ، أَنَّ الشَّاعِرَ قَدْ جَرَّبَ أَهْنَاءَ هَنْدَسِيَّةٍ مُتَعَدِّدَةٍ فِي مَسَارِهِ الشَّعْرِيِّ. لَكِنَّ عَمَلَنَا، وَتَقْيِيداً لِلْإِسْتِغَالِ، سَيُرَكِّزُ عَلَى نَمُودَجَيْنِ فِي الْبِنَاءِ، هُمَا: الْبِنَاءُ الرَّبَاعِيُّ، وَالسُّونِيَّةُ الشَّعْرِيَّةُ.

1.4.3. البناء الرباعي

اخْتَبَرَ محمود درويش، فِي عَدِيدٍ مِنْ أَعْمَالِهِ تَجَرُّبَةَ الْبِنَاءِ الرَّبَاعِيِّ لِلْقَصِيدَةِ. وَقَدْ بَرَزَ هَذَا الْإِهْتِمَامُ مِنْذُ دِيَوَانِ أَوْرَاقِ الزَّيْتُونِ (1964)، مَعَ قَصِيدَتِي «رَبَاعِيَّاتٍ» وَ«لُورَكَا»، وَاسْتَمَرَّ كَذَلِكَ فِي قَصِيدَةِ «رَبَاعِيَّاتٍ» مِنْ دِيَوَانِ أَرَى مَا أُرِيدُ (1990).

نَتَوَقَّفُ بَدَأً عِنْدَ قَصِيدَةِ «رَبَاعِيَّاتٍ»، يَكْتُبُ درويش:

وطني! لم يعطني حبي لك
غير أخشاب صليبي!
وطني، يا وطني، ما أجملك!
خذ عيوني، خذ فؤادي، خذ.. حبيبي!

فِي تَوَابِيثِ أَحِبَّائِي أَغْنِي
لَأَرَا جِيحَ أَحِبَّائِي الصَّغَارِ
دَمٌ جَدِّي عَائِدٌ لِي، فَانْتَظِرْنِي
آخِرُ اللَّيْلِ نَهَارٌ!..¹⁸³

تَكْفِينًا هَذِهِ الْقَصِيدَةُ، وَهَذَانِ مَقْطَعَانِ مِنْهَا مِنْ أَضْلَى أَحَدَ عَشَرَ مَقْطَعًا، لِلْإِشَارَةِ إِلَى جَرَحِ درويش عَلَى جَعْلِ آيَاتِ الْقَصِيدَةِ مُنْتَظِمَةً وَفَقَ بِنَاءِ رَبَاعِيٍّ مُحْكَمٍ. عَلَى أَنَّ هَذَا

182. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، فِي مَجَلَّةِ الشُّعْرَاءِ، مَرَجِعٌ سَابِقٌ، ص. 15.

183. محمود درويش، أَوْرَاقِ الزَّيْتُونِ ضَمِنَ الْأَعْمَالِ الْأَوَّلَى، مَرَجِعٌ سَابِقٌ، ص. 71.

النَّوع من البناء يُجَدُّ، باستمرارية، من التدفق والتسلسل في القصيدة، يكتب درويش: «هناك قصائد لا يتوفر فيها البناء المحكم، ليست مبنية بناء محكمًا، وليس هناك ما يبرر بدايتها أو نهايتها، فهي مفتوحة على الفراغ، ولا تنتهي، لأن بناءها عشوائي، وليس هناك ما يبرر النهاية أو التوقف في البناء [...] بالمقابل، البناء المحكم يمنع النص من المجانية والاسترسال، المؤدي إلى الانهيار.»¹⁸⁴

يؤكد درويش أن القصيدة التي لا تتوقف على بناء محكم تظل «مفتوحة على الفراغ»، وبالتالي فإن «بناءها عشوائي». يصبح الشاعر، بهذا المعنى، في مواجهة البناء، بينما يكف فعله الشعري عن الأنسيابية التي كانت للشعر الحر في بداياته. القصيدة عند درويش، تشكيل هندسي منضبط وصارم، لا عفوية فيه. وهو ما كشفه حوار مجلة الشعراء من أن للبناء خصوصية لدى درويش. فشكل القصيدة يتطلب من الشاعر وعياً سابقاً على كتابة القصيدة، وعياً بعدها. يكتب درويش :

«الشكل يحتاج لكل هذا الوعي، ثم نسيانه كلياً، الوعي يكون كاملاً عندي في مرحلتين، المرحلة الأولى قبل الكتابة، وهي عند التخطيط للعمل مسبقاً. [...] ولكن هذا لا ينتج شعراً، بل ينتج بحثاً، لذلك، ننسى هذا عندما ندخل العملية الشعرية. أرجع إلى العمل الواعي عندما أنتهي من كتابة النص الشعري.»¹⁸⁵

استقر إذن، أن «الكتابة بدون وعي الشكل تصبح كتابة تداعيات»¹⁸⁶، فالبناء، كيفما كان شكله، رباعياً أو غيره، خاضع لوعي وتصوير خاص عند الشاعر، في تفاعل مع إيقاع الذات الكاتبة، وباقى الدوال البانية للقصيدة.

وإذا كان درويش قد كتب قصائد شعرية عديدة، معتمداً فيها على البناء الرباعي، فإنه ما لبث يرى أن هذا النوع من البناء ليس معقداً، خصوصاً وأن عدداً من الشعراء قد اختبروا البناء نفسه وكتبوا فيه قصائد، يكتب : «إن بناء الموشح أو بناء الرباعية، على سبيل المثال، أصبح معروفاً وسهلاً ومطروقاً، هناك أشكال جاهزة، والصعوبة تكمن في البناء الدرامي.»¹⁸⁷ وتعود بنا هذه الملاحظة الأخيرة، عن صعوبة البناء الدرامي، إلى حضور السرد في الشعر، وهو ما كنا قد أثرناه في المحور السابق.

184. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 27.

185. نفسه، ص. 33.

186. نفسه، الصفحة نفسها.

187. المرجع السابق، ص. 15.

تَنْشَبُكُ القضايا التي تَفْتَحُنَا عليها أعمالُ درويش، كما تَتَعَالَقُ المفاهيم والتصورات النظرية المُوَطَّرَة لاشتغال الشاعر في ممارسته النصية. على أن فصلنا بينها، ليس إلا إجراء منهجياً نرؤم من خلاله ضبط مجال الاشتغال.

2.4.3. السوناتة الموسيقية

اختبرَ محمود درويش، في ديوان سرير الغريبة السوناتة بمعناها الموسيقي، حيثُ ضمَّ هذا الديوان سِتَّ سوناتات. تلي كل سوناتة من السوناتات الخمسة الأولى ثلاث قصائد. أما السوناتة السادسة فتعقبها سبع قصائد. على أن مجموع هذه القصائد يتنظم في عالم ينحس عن الحب، ويتأمل أبعاده، ويشكل أفاقه الكبرى. وقد عاد الشاعر إلى نص كما سوطرا الذي يعود إلى تاريخ الهند، وجعله كنص غائب يقيم معه حواراً. يكتب درويش: «إن كما سوطرا من أهم نصوص الحب الإيروسية في التاريخ، هو كتاب يعلم الحب، فرأيت أن للحوار معه مكاناً في كتابي، ولكن الأمر لا يتعدى ذلك، ولا يتحمل تأويلات أوسع، لأن هذا النص مرجع حب وجد له صفحة عندي».¹⁸⁸

تُعرف ميشيل أكوين Michèle Aquien¹⁸⁹، السوناتة بأنها شكل ثابت مكوّن من مقطعين من أربعة أبيات، ومقطعين إضافيين من بيتين، كما تُميّز بين نوعين في السوناتة: الإيطالية والفرنسية، تكتب:

«هناك نوعان من السوناتة، فإلى جانب السوناتة الإيطالية، هناك السوناتة الفرنسية، التي تتميز بتتابع مقطعين من أربعة أبيات وقافيتين مختلفتين، يعقبهما مقطعان من ثلاثة أبيات، مختلفة، أيضاً، من حيث الروي. على أن السوناتة، وعبر امتداد التاريخ، قد عرفت، باستمرار، تغيرات وتحولات عديدة».¹⁹⁰

يتقدّم السونيت الشعري، كبناءٍ لقصيدَةٍ تتكوّن من أربعة عشر بيتاً، تتأسّس على أربعة مقاطع، يتكوّن كل مقطع من المقاطع الثلاثة الأولى من أربعة أبيات، ويتكوّن المقطع الأخير من بيتين. من جهة أخرى، تنظم القوافي في المقاطع الثلاثة الأولى،

188. نفسه، ص. 38.

189. ميشيل أكوين Michèle Aquien أستاذة الأسلوبية في اللغة الفرنسية، وكذلك الشعرية في القرنين التاسع عشر والعشرين. ومهمة أيضاً بالدراسات الأدبية والتحليل النفسي. لها عدة إصدارات، من بينها: نظم الشعر، 2009.

الشفح الآخر للغة، 1997.

تجديد الأشكال الشعرية في القرن التاسع عشر، 1997.

190. M. Aquien, *La versification appliquée aux textes*, Colin, Paris, 2e édition, 1990, p.115.

بحيثُ تكونُ قافيةُ البيتِ الأولِ هيَ نفسُها قافيةُ البيتِ الثالثِ، وقافيةُ البيتِ الثاني هي نفسُها قافيةُ البيتِ الرابعِ، في كلِّ مقطعٍ على حِدَةٍ، بحيثُ لا تتكرَّرُ في المقطعينِ التاليينِ. أمَّا المقطَعُ الأخيرُ، المُكوَّنُ من بيتينِ، فينتهيان بقافيةٍ ثنائية. وبذلك يَكُونُ نظامُ القوافي في السونيت الشعري على هذا النحو الآتي :

(أ ب أب - ج د ج د - هـ وهـ و - ز ز).

يُفيدُ تأملُ القصائدِ الواردة في سرير الغريبة والمُسماة بسوناتا 1، 2، 3، 4، 5، 6، أنها لا تنضبطُ لنظامٍ مُعيَّن. فإذا كانتْ جميعُها تتألفُ من أربعةٍ عَشَرَ بيتًا، ومن أربعةٍ مقاطعٍ، فإنها تختلفُ من حيثِ انتظامُ القوافي. لنأخذُ قصيدة «سوناتا III» :

أحبُّ من الليلِ أوَّلَهُ، عندما تأتيان معا
يداً بيد، ورويداً رويداً تَضُمَّانني مَقْطَعاً مقطعا
تطيران بي، فوق . يا صاحبي أقيما ولا تُسرِّعا
وناما على جانبي كمثل جناحي سُنُووةٍ مُتَعَبَةٍ

حريرُكما ساخنٌ. وعلى الناي أن يتأثَّى قليلا
وبصقْلِ سُوناتَةٍ، عندما تقعان عليَّ غموضاً جميلا
كمعنى أهُبَةِ العُرْي، لا يستطيعُ الوصولا
ولا الانتظارَ الطويلَ أمامَ الكلام ، فيختارني عَتَبَهُ

أحبُّ من الشعرِ عَفْويَّةَ النثر والصورة الخافية
بلا قَمَرٍ للبلاغة : حينَ تسيرين حافيةً تتركُ القافية
جِماعَ الكلام، وينكسرُ الوزْنُ في ذروة التجربة

قليلٌ من الليلِ قربك يكفي لأخرج من بابلي
إلى جوهرِي - آخري . لا حديقةَ لي داخلي
وكلُّكِ أنتِ. وما فاض منك ((أنا)) الحُرَّةُ الطيِّبةُ¹⁹¹

تتنظم القوافي في مقاطع هذه السوناتة على الشكل الآتي :

أ، أ، ب / ج، ج، ب / د، د، ب، هـ هـ ب. وهو ما يعني أن درويش قد تَصَرَّفَ في توزيع قوافي هذه القصيدة - السوناتة، كما يُشيرُ هذا الانتظام، والبناء المنضبط إلى أن عملية البناء في القصيدة تخضع لوعْيٍ مُسبق، لدى الشاعر، يُوطِّر اشتغاله.

أما باقي القصائد - السونيت الموجودة في الديوان فتتوزع إلى الأشكال الآتية :

سوناتا I :

أ، ب، ب، ج، ج، د، د، ج / ج، هـ د / و، ز، ج.
سوناتا II :

أ، ب، ج، ب / د، هـ ج، ب / و، ز، ج، ب / ج، ب.
سوناتا IV :

أ، ب، ب، أ / ج، د، د، ج / هـ و، و / ز، و، و.
سوناتا V :

أ، ب، أ، ب / ج، د، ج، د / هـ هـ و، و / أ، أ.
سوناتا VI :

أ، ب، أ، ب / ج، ج، د، ب / هـ هـ و، ب / ب، ب.

يتبدى، انطلاقاً من هذه التقسيمات الخاصة بنظام القافية في السوناتات الستة، أن الشاعر يُنَوِّعُ في اعتماد القافية، من مقطع إلى آخر، ومن سوناتة إلى أخرى. ويرى جان كوهن «أن صعوبة القافية تصبح مضاعفة مع السوناتة لأنها تفرض نظاماً مزدوجاً للقوافي الرباعية»¹⁹²

هناك إذن وعي بمسألة البناء في القصيدة. هذا البناء الذي لا يتم إلا في الإيقاع، وعبر عناصره. وقد تأسس هذا الوعي بالبناء عند درويش، كما تقدّم معنا، على قراءاته المتعددة، وعلى تجربته لتماذج جديدة ضمن تجربته في الممارسة النصية. وبالنسبة للسوناتات الواردة في ديوان سرير الغريبة، فتصريح الشاعر، يكشف عن مدى وعيه بطبيعة البناء الذي أطرها. يكتب درويش :

«إنها سوناتا، بالمعنى الموسيقي، ولكنها مكتوبة على طريقة «السونيت» الشعرية

ذات الأصل الإيطالي المؤلفة من 41 سطرًا، وتوزيعها 4 - 4 - 3 - 3، بشرط ألا

يزيد العدد على ذلك، توجد قافيتان تتحاوران، وقد تقيدت بهذه الشروط

الصارمة مع إجراء تعديل في توزيع الأسطر، أحياناً، إلى 4 - 4 - 2»¹⁹³

4. مفهوم الصورة الشعرية

يَنبَنِي مفهوم الصورة الشعرية على رُؤية الشاعر للعالم الموضوعي، ودَوْر الخيال في الإبداع. وَيَسْتَنْدُ مفهوم الصورة إلى منظور فلسفي؛ بحيث تعمل هذه الأخيرة على تشكيل عناصر الوعي الإنساني، انطلاقاً من الإدراك والتخيل، «لأن الجدة الأساسية للصورة الشعرية تكمن في مشكلة الإبداع المرتبط بالمتحدث (الشاعر). بهذه الإبداعية، يحدث أن يكون هذا الوعي الخلاق، على نحو بسيط ومجرد، أصلاً»¹⁹⁴

وتُفِيدُ إعادة قراءة المتن الشعري لمحمود درويش، من زاوية الصورة الشعرية، أن الشاعر قد بنى تصوّره عنها انطلاقاً من التشكيل بين عناصر خيالية لها الرمز والأسطورة، مفيداً من الإمكانيات التي يُقدِّمها التشبيه والمجاز والاستعارة، كأدوات إجرائية تُساهم في بناء الصور الشعرية. وسيركّز عملنا، في هذا المحور، على استخلاص مفهوم الصورة عند الشاعر، انطلاقاً من قصيدته، ثم فتحها على تصريحاته المباشرة في الحوارات الصحفية، وربطها بالقضايا النظرية المثارة عن الصورة الشعرية.

لم يَنْفِ محمود درويش أهمية الصورة في بناء النص الشعري. ذلك تصوّره الذي صدر عنه في أن «الشعر أساساً بناء، بناء العلاقات بين عناصر القصيدة بحيث لا تكون هناك حالة من المجانية لا بالصورة ولا بالاستعارات ولا حتى بالإيقاع»¹⁹⁵ وتقرّبنا نصوص الشاعر إلى استخلاص بعض عناصر الصورة لديه، يكتب في قصيدة «قل ما تشاء» :

قُلْ ما تشاء. ضَع النقاطَ على الحروف.
ضَع الحروفَ مع الحروف لتولّد الكلمات،
غامضةً وواضحةً، ويتبدّى الكلامُ.
ضَع الكلامَ على المجاز. ضَع المجازَ على
الخيال. ضَع الخيالَ على تَلَفْتِهِ البعيد.
ضَع البعيدَ على البعيد... سيُولدُ الإيقاعُ

193. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 31.

194. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Quadrige, Paris, 3 éditions, 2004, p.8.

195. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 15.

عند تشابك الصور الغريبة من لقاء
الواقعي مع الخيالي المُشاكس/
هل كتبت قصيدة؟
كلا! 196

يُمْكِنُ أَنْ نَعُدَّ هَذِهِ الْقَصِيدَةَ بِمِثَابَةِ «برنامج شعري» مُتكامِل، بِهِ يَهْتَدِي درويش فِي بِنَاءِ نَصِّهِ الشَّعْرِيِّ. وَالْبَرْنَامِجُ الشَّعْرِيُّ، الَّذِي تَكْشِفُ عَنْهُ هَذِهِ الْقَصِيدَةُ، مُكْتَفٍ إِلَى دَرَجَةٍ كَبِيرَةٍ، لِأَنَّ درويش تَنَاوَلَ فِيهِ :

1 - الوضوح والغموض في الشعر.

2 - بناء المجاز على الخيال البعيد.

3 - توليد الإيقاع من تفاعل الواقعي مع الخيالي.

تَلَحُّ هَذِهِ الْقَصِيدَةُ عَلَى عَدِّ الشَّعْرِ مُؤَسَّسًا عَلَى الْمَجَازِ، الَّذِي يَقُومُ، بِدَوْرِهِ، عَلَى الْمَزْجِ بَيْنَ الْخَيَالِيِّ وَالْوَاقِعِيِّ. إِنَّ الْخَيَالَ، كَعُنْصُرٍ مُؤَسَّسٍ لِلصُّورَةِ الشَّعْرِيَّةِ يَسْتَمْدُ قُوَّتَهُ مِنْ كَوْنِهِ قَادِرًا عَلَى فَتْحِ الْمَارَسَةِ النَّصِّيَّةِ عَلَى آفَاقٍ جَدِيدَةٍ، تَمْنَحُ لِلذَّاتِ الْكَاتِبَةِ سُلْطَتَهَا فِي بِنَاءِ النَّصِّ الشَّعْرِيِّ، يَكْتُبُ غَاسْتُونُ بَاشَلَارُ : «نَفْتَرِحُ عَدَّ الْخَيَالِ كَقُوَّةٍ عَظْمَى مِنْ قُوَى الطَّبِيعَةِ الْإِنْسَانِيَّةِ [...] [إن الخيال، في حركاته الحية، يفصلنا عن الماضي والواقع في آن. إنه يفتح على المستقبل]» 197.

يَقُومُ الْخَيَالُ بِالتَّقَاطُطِ عَنَاصِرَ مِنَ الْوَاقِعِ الْمَادِيِّ الْمَحْسُوسِ، وَيُعِيدُ تَرْكِيبَهَا، مِنْ جَدِيدٍ، لِيَبْنِيَ صُورَةً مُغَايِرَةً لِلْعَالَمِ؛ هِيَ صُورَةُ الْعَالَمِ الشَّعْرِيِّ الْخَاصِّ بِالشَّاعِرِ، بِمَا هُوَ امْتِزَاجٌ بَيْنَ عَنَاصِرٍ شُعُورِيَّةٍ وَنَفْسِيَّةٍ.

بَعْدَ هَذَا التَّقْدِيمِ، الَّذِي افْتَتَحْنَا بِهِ مُقَارَبَةَ مَفْهُومِ الصُّورَةِ، نَنْتَقِلُ إِلَى اسْتِخْلَاصِ تَصَوُّرِ مَحْمُودِ درويش عَنْ هَذَا الْمَفْهُومِ، وَذَلِكَ انْطِلَاقًا مِنْ نَصِّهِ الشَّعْرِيِّ. وَقَدْ تَبَدَّى لَنَا، انْطِلَاقًا مِنْ قِرَاءَتِنَا لِأَعْمَالِهِ، أَنَّ الصُّورَةَ تَتَوَرَّعُ عَنْهُ إِلَى ثَلَاثَةِ أَشْكَالٍ :

- الصُّورَةُ كَتَبْعِيرٍ عَنِ الْوَاقِعِ.

- الصُّورَةُ وَالتَّشْكِيلُ.

- الصُّورَةُ لِدَاتِهَا.

196. محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، مرجع سابق، ص. 95.

197. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*. op. cit. p.25.

يُقيّد هذا التوزيع، أن الشكل الأول يرتبط بالواقع، بينما ينبني الشكل الثاني على انفتاحه على الرسم، وفيه يضطدّم الشاعر مع الفراغ الذي يُبصره في عالمه، فيشكل، انطلاقاً منه، صورته الخاصة. وبذلك، يُعدّ الواقع وامتلاؤه أو فراغه هو المميّز بين أشكال الصور الشعرية عند درويش. أمّا الشكل الثالث، فهو الذي تُعبّر فيه الصورة عن ذاتها، بعيداً عن المجاز والاستعارة.

1.4. الصورة كتعبير عن الواقع

ليس خفياً ما عاشه، وما زال يعيشه، الشعب الفلسطيني من تتالي الحروب، وتصادم الأحداث، بما يجعل من الواقع الفلسطيني مشهداً لا يُشبه إلا نفسه. وقد عبّر عن ذلك درويش، نفسه، حين كتب :

«لم تتوحد الوحوش على جسد كما توحدت على الجسد الفلسطيني، لم يمر عام واحد في تاريخ الشعب الفلسطيني دون مذبحه، خذوا هذه العناوين البارزة، عناوين فقط في رواية ضخمة لم تكتمل فصولها، لتروا بعض أختام الموت على الجسد المعجزة : دير ياسين، كفر قاسم، قبية، تل الزعتر، بيروت، صبرا، وشاتيلا»¹⁹⁸.

لقد سعى درويش، في بغض قصائده، إلى جعل الصورة الشعرية مُطابقة للواقع، وهي مُطابقة تستوّد إيجائيتها من غنى الواقع وحركيته، وتفاعّل الثنائيات الضدية ك : الوطن والمنفى، والثورة والانكسار، والصمود والهزيمة (الاضطهاد)، والضحية والجلاّد. يكتب درويش في قصيدة «عن إنسان» :

وضعوا على فمه السلاسل
ربطوا يديه بصخرة الموتى،
وقالوا : أنت قاتل !

أخذوا طعامه والملابس، والبيارق
ورموه في زنزانة الموتى،
وقالوا : أنت سارق !

طرردوه من كل المرافئ
أخذوا حبيته الصغيرة،
ثم قالوا : أنت لاجئ¹⁹⁹

يتكون هذا المقطع من ثلاث صور هي : أولاً صورة الإنسان المضطهد وقد وضعت السلسلة على قمه، وثانياً صورته وقد شد إلى صخرة الموتى، وثالثاً صورته مودعاً في زنزانة، ورمز هو «فلسطين» مكملة في عبارة : «حبيته الصغيرة». على أنها جميعها، صوراً ورمزاً، تبدو ساكنة وثابتة، وتحدث في الزمن الماضي، وتكشف عن حدث واحد هو الاضطهاد. وينقل لنا الشاعر، هنا، ظاهراً الحدث، مكتفياً بالإشارة إليه دون النفاذ إلى داخل التناقض الذي يتحدد في موقف الضحية.

إنه مقطع تصويري واحد، تنضبط مفرداته لدلالاته المعجمية، كما أن بنيتها التركيبية، لا تتجاوز المعنى الأول. وإذا كانت الصورة تأسيساً على الخيال، فإن درويش، في هذا المقطع، يحد من وجوده، ويأمره على حضوره الواعي، وملاحظته البصرية، مما جعل الصورة تثبتاً فوتوغرافياً لواقع القهر والاضطهاد.

وفي قصيدة أخرى، تنتمي إلى تجربة مختلفة من مسير الشاعر، تنتقل الصورة من تعبيرها المباشر عن الواقع، إلى الإيحاء والإشارة إليه، سعياً إلى إحداث الأثر، أكثر مما تهدف إلى التعبير عن معنى ما، إذ إن «كل أثر يحدث لها فهو معنى، وتكون مطابقة الواقع هنا مطابقة نفسية وفكرية حاضنة لانفعال وحاملة لفكرة»²⁰⁰.

يكتب درويش في قصيدة : «يوميات جرح فلسطيني» :

رايتي سوداء،
والميناء تابوت
وظهري قنطره
يا خريف العالم المنهار فينا
يا ربيع العالم المولود فينا
زهري حراء،
والميناء مفتوح،

199. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى، مرجع سابق، ص. 20.

200. عبد الله الغدامي، الخطبة والتكبير، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، الطبعة الأولى، 1985، ص. 107.

وقلبي شجرة! 201

تتألف هذه الصورة من عناصر متباعدة، يعملُ حرفُ العطف على الربط بينها. والملاحظُ أن هناك توتراً بين كل العناصر المؤلفة للصورة، ومن هذا التوتر ينبني المعنى الذي يتأسس على مجلتي النداء (يا خريف/ يا ربيع) اللتين تُشيران إلى انبعاث حياة جديدة من دماء المشهد الواقعي. وبذلك فهذه الصورة تمثل، في الأبيات 1، 2 و3 الواقع المأساوي الذي يعيشه الفلسطينيون، وتمثل الأبيات 6، 7 و8 خروج الحياة من الموت، بينما تنهض جملتا النداء على الوصل بين المعنيين المُشكلين للصورة.

يكونُ مثالنا الأخيرُ عن الشكل الأول من أشكال الصورة، من قصيدة «طوبى لشيء لم يصل!» من ديوان محاولة رقم 7. يكتب درويش :

دُمهم أمامي
يسكن المدن التي اقتربت
كأنّ جراحهم سفن الرجوع
ووحدهم لا يرجعون...
دُمهم أمامي..
لا أراه
كأنه وطني
أمامي... لا أراه
كأنه طُرقاتُ يافا —
لا أراه
كأنه قريمدُ حيفا —
لا أراه
كأنّ كلّ نوافذ الوطن اختفت في اللحم
وحدَهُم يرون²⁰²

يغتمد محمود درويش في بناء صورته الشعرية، التي تعبر عن الواقع، على التشبيه، بما هو ملمحٌ ينبني على عنصرين ثابتين، هما : المُشبه والمُشَبَّه به. إن الصورة، بناءً على هذا التّصوّر مُندمجة في حسيّة الواقع التي تُروم استنطاق المأساة الفلسطينية. لا تقوم

201 محمود درويش، حبيتي تنهض من نومها ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص. 363.

202 محمود درويش، محاولة رقم 7 ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 158.

أداة التشبيه «كان»، التي يتأسس عليها التشبيه، بمقارنة حقيقتين مختلفتين، ولا نتخذ من ذلك التواتر القائم بين طرفي التشبيه، فطرفاً التشبيه يُحافظ كل منهما على خصوصيته. إن أداة التشبيه، هنا، تعمل على كسر الامتلاء الدلالي للمُشَبَّه، وفتحها على احتمالات دلالية أخرى. لا يصلُ المُشَبَّه إلى مرتبة المُشَبَّه به، وكذلك لا يُمكنه أن يعود نفسه. لقد خرج من التَّحْدِيد إلى الاحتمال، ومن الواقع إلى الإيجاء.

2.4. الصورة والتشكيل

يُشير عنوان «الصورة والتشكيل»، الذي اختارناه وسماً لهذا الشَّكل من أشكالِ الصُّورة عند درويش، إلى العلاقة بين الفنون، حيث «الفنون جميعها محاكاة وأن بعضها يحاكي بالألوان والرسوم [...] وبعضها الآخر يحاكي بالصوت»²⁰³. وتنبئ خصوصية الصُّورة في القصيدة، عند درويش، على اللغة أساساً، وهي وجَّه الاختلاف مع الرَّسم. ولدرويش علاقةً قديمةً بالرَّسم، تمتدُّ إلى المراحل الأولى من طفولته التي يحكي عنها فيقول :

«كنت موهوباً آنئذ في الرسم. ربما كنت في ظروف وملايسات أخرى أنطور كرسام لا كشاعر. وقد تضحك عندما تعرف لماذا توقفت عن الرسم. السبب في منتهى البساطة : لم يملك والدي قدراً من المال يتيح له إمكانية أن يشتري ما أحججه من أدوات الرسم [...] وعندها حاولت التعويض عن الرسم بكتابة الشعر»²⁰⁴.

وصدور محمود درويش عن هذا الوعي سنة 1970، يكشفُ ارتباطه الوثيق بفنِّ الرَّسم. وقد أعنت بعض تقنيات الرَّسم الصُّورة في القصيدة عبر ثلاثة مستويات. في المستوى الأول يهيمن التشكيلي على الإيقاعي، وفي المستوى الثاني يتساوى الحضور بينهما، أما المستوى الثالث فالإيقاع لا يتحقَّق إلا بالتشكيل.

يكتب درويش في مقطع من قصيدة «مزامير» :

نرسم القدس :

إله يتعرى فوق خطِّ داكن الخضرة. أشباه عصافير تهاجر
وصليب واقف في الشارع الخلفي. شيء يشبه البرقوق

203. أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص. 4.

204. محمود درويش، «لهم الليل والنهار لي» في مجلة الأدب، العدد 4، بيروت، 1970، ص. 5 - 6.

والدهشة من خلف القناطر²⁰⁵

تختفي هذه القصيدة بجميع عناصر الفن التشكيلي من أبعاد وألوان، فتتقدم في شكل لوحة فنية، هي صورة - لوحة. وهي كذلك تتراوح بين الغموض والوضوح، بحسب ما يؤدبه كل عنصر من العناصر المشار إليها، في علاقته بباقي العناصر؛ بدءاً باللون الأخضر الداكن، ووقفاً على العصافير التي تلوح في أفق الصورة بين الحضور والغياب، وانتهاءً بالشارع والقناطر اللذين يشيران إلى الفضاء.

وإذا كانت عناصر الصورة - اللوحة، المشار إليها في المقطع السابق، منتظمة، فهناك صور أخرى تتأسس على الفوضى، وعلى هدم العلاقة بين العناصر، لتبني أفقها التشكيلي. يكتب درويش في قصيدة «حالات وفواصل»، من المقطع السادس منها، المعنون بـ : الصهيل الأخير :

في دروب الضيقة

ساحة خالية،

نسر مريض،

وردة محترقة²⁰⁶

لا تدل العناصر المؤلفة للصورة، في هذا المقطع، إلا على نفسها. وهي بذلك مفرغة من الدلالة، لأنّ انفتاح الدروب الضيقة على الساحة يُحيل على الفراغ، وليس الامتلاء، كما أنّ «النسر المريض» لن يقوى على التحليق، ولا «الوردة المحترقة» قادرة على احتواء معانيها المرتبطة بالجمال. إنها صورة قائمة على عبث تشكيلي، يكشف عن عبيّة الواقع.

3.4 الصورة لذاتها

نقف في المحطة الأخيرة، ضمن اشتغالنا على مفهوم الصورة في أعمال محمود درويش، على الصورة في ذاتها؛ أي الصورة التي توضع للدلالة على نفسها، وليس على شيء آخر. فقد وظّف الشاعر، العديد من الرموز في قصائده، كالمرأة والزيتونة والبرنقالية، وغيرها، وكلها تتراوح بين المعاني التي يمنحها لها المعجم، والمعاني التي تصقت بها بفضل السياق الشعري. ولكي يكون تحليلنا أدق، نتوقف عند صورة المرأة في متخيل الشاعر، بين الرمز والحقيقة.

205. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 45.

206. محمود درويش، أغراس ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 329.

ويحتل حضور المرأة، بحكم تكرارها في أشعار درويش، المحور الدلالي الثالث بعد الأرض، والنبات والشجر. وهو ما يعكس اشتغال الشاعر على هذا المكون، وبناء صورته الشعرية على أساسه. ويمكن أن نُميّز، في المرأة، بين ما يُشير إلى الأرض والوطن، وبين ما يدل على المرأة كأُمّ وحبّية.

بدءاً، لا بد من التنبيه على اللبس الذي يمكن أن يحصل للقارئ، في تجربة حبّ الوطن؛ إذ يَضَعُ التمييز بين الحبّية والوطن. إن القصيدة، تتوجّه، في الظاهر، نحو المرأة، فيما هي تُصوّر، داخلياً، الوطن. ولنا في عناوين بعض الدواوين ما يُشير إلى ذلك: حبيبتى تهض من نومها، أحبك أو لا أحبك، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق. وتُسجّل الحبّية في مجمل قصائد هذه الدواوين وطناً؛ إذ إن فلسطين هي الأمّ والحبّية.

لقد عمّق محمود درويش من التّأرجح بين المرأة والوطن، إلى درجة التّماهي بينهما، يكتب في قصيدة: «موال» من ديوان آخر الليل:

«الأرض، أم أنت عندي أم أنتما توأمان
من مدّ للشمس زندي؟ الأرض، أم مقلتان
سيان سيان ... عندي»²⁰⁷

وفي قصيدة أخرى من ديوان عاشق من فلسطين، يرسم الشاعر صورةً لملايح الوطني، في شعره، كما لو يرسم ملايح الحبّية، دون أن نستطيع تلمّس الفروق بينهما، أو أن نعرف متى يشير إلى المرأة ومتى يشير إلى فلسطين، يكتب:

فلسطينية العينين والوشم

فلسطينية الاسم

فلسطينية الأحلام والهَمِّ

فلسطينية المندبل والقدمين والجسم

فلسطينية الكلمات والصمت

فلسطينية الصوت

فلسطينية الميلاد والموت

حملتك في دفاتري القديمة

نارَ أشعاري

حملتك زاد أسفاري
وباسمك، صحت في الوديان :
خيول الروم ! ... أعرفها
وإن يتبدل الميدان !²⁰⁸

تقوم تجربة درويش، إذن، على ثنائية الأرض / المرأة وتقديسهما بها، مضدّانٍ للحياة. فإذا كانت للأرض قداسها عند الشاعر، وهي مُستباحة في الواقع، فإنَّ وسيلته في مقاومة هذا الاضطهاد تتجلى في مستوى اللغة؛ عندما يمزج بين الأرض والمرأة. فتصبح المرأة قناعاً يُفرغ من خلاله الشاعر كل مشاعر الاشتياق والحبّ تُجاه وطنه. يكتب :

آه يا جرحي المكابر
وطني ليس حقيقه
وأنا لست مسافر
إنني العاشق، والأرض حبيبته !²⁰⁹

من جهة أخرى، تتقدّم المرأة، في مجموعة من أعمال درويش، كأم وأخت وحبيبة. وسنورد هنا ذِكر من قصائد يكون المقصود فيها هو صورة المرأة لذاتها، وليس لغيرها. وستكون البداية مع المرأة الأم، حيث تبرز علاقة درويش بها، في شعره، أكثر من علاقته بأبيه وإخوته وأخواته. وترتبط صورة المرأة الأم في شعر درويش بالواقع والحقيقة. وبذلك فهي تتباعد عن الخيال الشعري، فيما هي تقترب من الحياتي اليومي. يكتب درويش في قصيدة «تعاليم حورية» من ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً:

أُمِّي تَعُدُّ أَصَابِعِي الْعَشْرِينَ عَنْ بُعْدِ.
تُسْطِنِي بِخُضْلَةٍ شَعْرَهَا الذَّهَبِيِّ. تَبْحَثُ
فِي ثِيَابِي الدَّاخِلِيَّةِ عَنْ نِسَاءِ أَجْنِبِيَّاتٍ،
وَتَرْفُو جُورِيِ الْمَقْطُوعِ. لَمْ أَكْبُرْ عَلَى يَدِهَا
كَمَا شِئْنَا : أَنَا وَهِيَ، افترقنا عند مُنْخَدِرٍ²¹⁰

²⁰⁸ محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى ١، مرجع سابق، ص. 92 - 93.

²⁰⁹ المرجع السابق، ص. 361.

²¹⁰ محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، مرجع سابق، ص. 78.

وَتُمَثِّلُ أُمَّ درويش، في قصيدة أخرى، جميع الأمهات الفلسطينيات، فهي تُلَكَّ الأُمُّ التي قَضَتْ حياتها في انتظارِ عودة أبنائها من المنافي والسجون، يكتب درويش في قصيدة «انتظار العائدين» :

ماذا طبخت لنا ؟ فلأنا عائدون.
 نهوا خواوي الزيت، يا أُمِّي، وأكياس الطحين
 هاتي بقول الحقل ! هاتي العشب !
 إنا عائدون !²¹¹

أما المرأة الحبيبة، فيمكننا أن نقارب صورتها، في أعمال درويش، انطلاقاً من حديث الشاعر عن فتاة تدعى «ريتا». وقد ورد ذكر هذه الفتاة في كثير من دواوين الشاعر، ك: آخر الليل، والعصافير تموت في الجليل، وحببتي تهض من نومها، وأحبك أو لا أحبك، وأعراس، وأحد عشر كوباً.

وتكشفُ القصائد التي تحضرُ فيها ريتا عن عاطفة الحب المرتبط بالمرأة الحبيبة، وهي عاطفة مشدودة إلى الألم، مؤطرة بقساوة الاحتلال وظلم المستعمر. وفي قصيدة «شتاء ريتا الطويل» من ديوان أحد عشر كوباً، إشارة إلى هذه الفتاة التي تعلق بها الشاعر، يكتب درويش :

ريتا تُرْتَّبُ لَيْلَ غُرْفَتِنَا : قليل
 هذا النَيْدُ،
 وهذه الأزهارُ أَكْبَرُ من سِريري
 فافتحْ لها الشِّبَّاكَ كي يَتَعَطَّرَ اللَّيْلُ الجميلُ
 صُغْ، ههنا، قَمَرًا على الكرسيِّ. صُغْ
 فَوْقَ البُحَيْرَةِ حَوْلَ مَنَدِيلِي لِيَرْتَفِعَ النَّخِيلُ
 أَعْلَى وأَعْلَى،²¹²

وفي سرير الغربة، يحتفي درويش بالمرأة الحبيبة، انطلاقاً من تخصيص قصائد هذه المجموعة الشعرية لموضوع الحب. وقد قدم هذا الديوان منظوراً مغايراً للحب، بعيداً عن تقاليد الغزل العربي. فيه يحاور درويش تراث الحب الإيروسي العربي والهندي.

211. محمود درويش، عاشق من فلسطين، ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص. 122.

212. محمود درويش، أحد عشر كوباً، ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص. 333.

ولنا في قصيدة «درس من كاما سوطرا»، ما يكشفُ عن هذه العنايةِ بالمرأة كحَيِّية،
انطلاقاً من تكريرِ فعلٍ «انتظرها»، الذي يَبْنِي القصيدة. يكتب :
بكأس الشراب المرصع باللازورد
انتظرها،
على بركة الماء حول المساء وزهر الكؤلونيا
انتظرها،
بصبر الحصان المعدُّ لمتحدرات الجبال
انتظرها،²¹³

تَتَضَمَّنُ قصائدُ مجموعة سرير الغريبة فضاءً ملحماً لخطابِ العشيق، يتحرَّكُ في سياق الغربة والقلق الروحي العاصف، ويتجلى في ثلاث قصائد هي : «أنا، وجميل بشينة»، و«قناع لمجنون ليلي»، و«درس من كاما سوطرا». يكتبُ درويش عن هذه التجربة : «سرير الغريبة» كتاب ديموقراطي - إذا جاز التعبير - للمرأة فيه حق التعبير، فهي تتكلم بحرية كاملة، ولا تستطيع أن تميز فيه بين صوت المرأة والرجل»²¹⁴.

يظهر جلياً، انطلاقاً من المتن الشعري الذي اشتغلنا على نماذج منه، أن محمود درويش لم يوظف الصورة الشعرية، دائماً، بشكل مجازي أو استعاري، بل اعتمد الصورة، أيضاً، في ذاتها، وقد كشف مثال المرأة، الذي وقفنا على نماذج منه، عن هذا التوظيف. وتدعونا قضية الصورة، في ارتباطها بالمرأة، إلى استحضار قراءات نقدية كثيرة، حملت نص درويش تأويلاتٍ حرص أغلبها على ربط نتاج الشاعر بالقضية الفلسطينية. كتب درويش : «لقد تعرضت قصيدي إلى التأويل السياسي المفرط، وكأن هم النقد الوحيد هو البحث عن موقف ما ثاو في القصيدة يدين محمود درويش ويجرح وطنيته»²¹⁵. هكذا، يُصرُّ محمود درويش على تخليص شعره من القراءات التي تربطه بالسياسي، وتنظر إلى كل عنصرٍ من عناصر خطابه، كرمزٍ يشير إلى الوطن «فلسطين»، وتُحيل عليه.

213. محمود درويش، سرير الغريبة، مرجع سابق، ص. 125.

214. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 34.

215. محمود درويش، «شعري تعرض لكثير من القراءات المغرضة»، في جريدة القدس العربي، العدد 5939، بيروت، 2008.

خلاصة القسم الأول

انطلقنا، في هذا القسم الأول، من إنجاز قراءة للمُقاربات النقدية المنجزة عن أعمال محمود درويش. وقد وقفنا فيها على نوعين من المقاربات : أولى اهتمت بالسياسي في الأعمال، وتؤطر الممارسة النصية للشاعر ضمنَ شعر القضية الفلسطينية، وثانية قاربت نتاجه الشعري بمناهج نقدية، واستقصت الفني والجمالي فيه.

من جهة أخرى، كانت لنا وقفة متأنية مع هذه الأعمال، في كلياتها؛ الشعرية منها والنثرية، بهدف تقديم المتن المدروس، واستنبات الأسئلة التي ستشغل فصول البحث باستضافتها وتأملها. وقد كشفت هذه القراءة عن مزاجية الشاعر بين الكتابة في الشعر والكتابة في النثر، وعن الصلات والوشائج التي يفتحها كل منهما في اتجاه الآخر. وانتهت هذه المقاربة إلى أن الممارسة النصية لدرويش قد عرفت إبدالات في مسارها الإبداعي، وراهنّت على مساءلة نفسها، والبحث عن طرائق جديدة في الكتابة.

وقد سمح اشتغالنا، في الفصل الثاني من هذا القسم، على مفاهيم الشعر والنثر والإيقاع والصورة، بالكشف عن أهمّ التصورات النظرية التي تؤطر العملية الإبداعية عند محمود درويش من داخل وعيه بهذه المفاهيم. وقد بدأ واضحاً اهتمام الشاعر بفتح ممارسته النصية على قضايا الشعر وأسلته، سواء من داخل النص الشعري نفسه، أو انطلاقاً من حواراته ولقاءاته الصحفية.

وبالجملة، فإن بناء المفاهيم لدى الشاعر لا يتأسس على تصور واحد ونهائي يطمئن لراهيته، وإنما هي تصورات متعددة، وفي طور التجريب دائماً. وقد أكدت مقاربتنا أن جميع المفاهيم، التي تمت دراستها، تنبني على تصورات لها التعدد والمغايرة، وهو ما يعني أن كتابة الشعر عند درويش سؤال لا جواب.

القسم الثاني بناء الخطاب الشعري

يغتالني النقادُ أحياناً
وأنجو من قراءتهم،
وأشكرهم على سوء التفاهم
ثم أبحثُ عن قصيدتي الجديدة !
محمود درويش
أثر الفراشة

مدخل

أثار القسم الأول، من هذه الدراسة، جُملة من القضايا النظرية المرتبطة بتنوع الممارسة النصية لمحمود درويش، والتي لم تكن، رغم تعددها، قادرة على سلب صفة المركزية عن الشعر؛ بعدّه رهاناً أطر اشتغال الشاعر خلال تجربته الإبداعية التي امتدت أربعين سنة. وقد أبان اشتغالنا، على هذا المنجز النصي، عن اهتمام الشاعر بمجموعة من المفاهيم والتصورات النظرية التي أثّرت فضاء تأملاته، وكان دليلاً في الاشتغال، منذ خضنا غمار البحث، الانطلاق من النص الشعري نحو استخلاص نظريته.

وتجدر الإشارة إلى أن اختيار العمل على هذه التصورات والمفاهيم، بشكل منفصل، لم يكن إلا خياراً استراتيجياً، نُصبت من خلاله إلى كل مفهوم، وفتّح به حواراً مع العناصر المشكّلة له، في ظلّ شساعة المنجز النصي للشاعر. والملاحظ أن هذه المفاهيم، رغم تعددها، ظلت مُفتحة على بعضها البعض، ولم يكن الفصل بينها إلا إجراءً منهجياً يتوخى ضبط الاشتغال والتحكّم فيه. وبذلك تمت مقارنة الوعي النظري لدرويش بمفاهيم الشعر والنثر، ثم انتقل البحث إلى استخلاص تصوّر الشاعر عن مفهومي الإيقاع والصورة. وقد كشفت هذه المتابعة عن الوشائج والعلاقات التي تربط المفاهيم والتصورات فيما بينها، إلى درجة أنه يصعب الاشتغال على أيّ منها بمعزلٍ عن الآخر.

يتّقلّ الاهتمام، في القسم الثاني من هذه الدراسة، إلى تناول مفهوم اللغة في المنجز النصي لمحمود درويش، بعدّه محور هذا البحث، وبالنظر إلى مركزية اللغة ضمن الخطاب الشعري للشاعر، وباعتبارها «رحم مختبر الشعر المعاصر» [...] فيها وبها توزعت شعبُ البحث عن حداثة شعرية مغايرة. وتقاسمت الممارسات النصية هذه الخصوصية، كل واحدة منها تهدي بنظرية تستحوذ على النص وتُشغله، ولو في غفلة عن كاتبه.²¹⁶ ويأتي

216. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 76.

انتقالنا إلى تسليط الضوء على اللغة، بعد أن قمنا، سابقاً، بمقارنة أشكال الكتابة لدى الشاعر، والمفاهيم التي تشغل في وعيه ولا وعيه.

وهكذا، فإنّ مقارنتنا ستتوجّه نحو بناء تصوّر محمود درويش عن اللغة، انطلاقاً من المنجز النصي نفسه، حيث مصاحبة القصيدة، ثم اللقاءات الصحفية، تكشفان عن وعي درويش باللغة وعناصرها، بحيث: «لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية، ليس لأن الشعر نص مادته اللغة، بل لأن ما قدّمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة ترك أثره العميق والمباشر أحياناً على مفهوم الشعر».²¹⁷ وعلى هذا الأساس، سيركّز البحث على بناء مفهوم اللغة عند الشاعر، واستخلاص عناصر هذا المفهوم، مركّزين على المعجم والتركيب، ومؤسّلين بالتحليل في الوقوف على أهمّ الطرائق التي يبنّي عليها هذان العنصران البنائيان للغة في الخطاب الشعري لدرويش.

217. يمني العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص. 24.

الفصل الأول

بنية اللغة عند محمود درويش

1. مفهوم اللغة في القصيدة

شَكَلَتِ اللُّغَةُ في الخطاب الشعري لمحمود درويش هاجساً مركزياً مُتَمَدِّداً، يَسْتَحْضِرُها في صيرورة هذا الخطاب عبْرَ وجوده في هذا العالم، وَيَهْجِسُ بها وهو في الأبيض على بَرَزِخِ الأبدية البيضاء. وهو إذ يسأل، هُنَاكَ، عَنْ أحوالِ الأبدية، يَكْتُبُ: «وما لُغَةُ الحديث هناك، دارجةٌ لِكُلِّ الناسِ أم عَرَبِيَّةٌ فُصْحَى؟»²¹⁸ وما انشغالُ الشاعر بتأمل اللغة والخوض فيها إلا تقاسمٌ لَمَّا اهتمَّ به الشعراءُ المُعاصِرُونَ؛ حيثُ تنبَّه محمد بنيس إلى أنَّ: «انشغال الشعراء المعاصرين بوضعية اللغة معممٌ، والاختلاف بينهم يعود أساساً إلى التصورات العامة التي يعملون بها على تبادل الإضاءة بين الممارستين النظرية والنصية»²¹⁹

ونسعى، في هذا المحور، إلى تحديد التَّصَوُّرِ النَّظَرِيِّ الذي يُوطِّرُ اشتغالَ محمود درويش على مفهوم اللغة. ويتطلَّبُ مِنَّا بناءُ هذا التَّصَوُّرِ جعلَ النَّصِّ الشَّعْرِيِّ مَحْوَرَ الاشتغالِ. على أَنَّا سَنَنْتَظِلُّ من قصيدة «قافية من أجل المعلقات»، الواردة في ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً، كما ستتوجَّه إلى قصائد أُخرى صَمَّتْها الأعمالُ الشعرية لدرويش.

يكتب محمود درويش:

ما دَلَّنِي أَحَدٌ عَلَيَّ. أَنَا الدليلُ، أَنَا الدليلُ

218. محمود درويش، جدارية، مرجع سابق، ص. 51.

219. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 103.

إليَّ بين البحر والصحراء. من لُغتي وُلدت²²⁰

الشاعر ابن اللغة، منها وُلدَ وفيها يعيش تجربة الكتابة، وإليها يؤوّل. وما تقديم الجار والمجرور (من لغتي) على الفعل والفاعل (ولدت) إلا إبرازاً لمكانتها، وتنصيباً على أولويتها. وبهذا المعنى، يُمكن قراءة حضور «الأنا» المتكررة في جسد القصيدة، حيث تتحوّل إلى لغة دالة على الولادة والوجود المادي والحصانة الروحية والمقاومة. على أن درويش لا ينفك يعي العلاقة المتوطدة بين الشعر واللغة، إذ نعر له في إحدى حواراته على ما يُفيد فضل الشعر على اللغة. يكتب: «الفضل الأساسي للشعر على اللغة لدى كل الشعوب، هو أن الشعر يحدد حياة اللغة دائماً وما يبدو جديداً اليوم سرعان ما يصبح قديماً وكلاسيكياً، إذن، اللغة دائماً بحاجة إلى إبداع يحدد حياتها ويحميها من إفراط الدلالات التي تتحول إلى نمط.»²²¹

غير بعيد عن الوعي بعلاقة الشعر باللغة، نعر في كتابات محمد بنيس على ما يؤكّد فضل الشعر في تطوير اللغة، بالنظر إلى أن اللغة تضمّن تجددها وحياتها في الممارسات النصية التي تختبرها. يكتب محمد بنيس: «إن الشعر هو اللغة في إشراقها الأول، هو طفولتها المتجددة على الدوام، هو ماؤها وشعلتها. واللغة، كل لغة، تستمد من الشعر طاقتها الداخلية اللانهائية، التي تتجدد مع تجدّد الشعر.»²²²

ويعود درويش، في موضع آخر من القصيدة نفسها، ليؤكد على التماهي بينه وبين اللغة، إذ يكتب:

أنا لُغتي أنا،
وأنا مُعلّقة... مُعلّقتان... عَشْر، هذه لغتي
أنا لغتي. أنا ما قالت الكلمات:
كُنْ

جَسدي، فكنْتُ لِنَيرها جَسداً. أنا ما
قُلْتُ للكلمات: كُوني ملتقى جَسدي مع
الأبدية الصحراء. كُوني كي أكون كما أقول!

220. محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، مرجع سابق، ص. 115.

221. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل» في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 24.

222. محمد بنيس، «غرابة الشعر في أرضي الشعر» في جريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد 10965، 2015.

طائرًا متفرعاً مني، وبينني عش رحلته أمامي²²³

لَيْسَ مَاضِي الشَّاعِرِ سِوَى زَمَنِ وَلَادَةِ الحُرُوفِ فَوْقَ شَفَتَيْهِ. فَلُغَتُهُ هِيَ مَاضِيهِ الَّذِي كَانَ، وَالَّذِي سُبُكَلْ كَيُونَتُهُ وَأَنَاهُ الحَاضِرُ، بَمَا هُوَ مَوْلُودٌ يَعِيشُ فِي الصَّدَى الرَّاجِعِ مِنَ المَاضِي، عَلَى أَنَّ الجَسَدَ هُنَا يُمَثِّلُ مُلْتَقَى حِوَارِ الكَيُونَةِ بَيْنَ اللُّغَةِ وَالدَّاتِ. وَيَصْبِغُ الحَاضِرُ هُوَ المَاضِي المَكْتُوبُ فِي المَعْلَقَاتِ السَّبْعِ؛ فِي صَحْرَاءَ غَادَرَهَا غَدُهَا، وَلَمْ يَبْقَ فِيهَا مِنْ أُمْسِهَا شَيْءٌ يَسْتَحِقُّ مُعْلَقَةً أُخْرَى جَدِيدَةً. عَلَى أَنَّ حَاضِرَ درويش سِبَاقٌ لُغَوِيٌّ نَحْوُ اللّاهِيَةِ، يُطَارِدُ بِهِ الوَقْتَ، وَالمَجْهُولَ، وَحِينَ يَقْوَى عَلَى نَفْسِهِ، يَكْتُبُ :

...فلتنتصر

لُغَتِي عَلَى الدَّهْرِ العَدُوِّ، عَلَى سُلَّالَتِي،

عَلَيَّ، عَلَى أَبِي، وَعَلَى زَوَالٍ لَا يَزُولُ

هَذِهِ لُغَتِي وَمُعْجَزَتِي. عَصَا سِخْرِي.

حَدَاتُ بَابِلَ وَمَسَلَّتِي وَهَوَيْتِي الْأُولَى،

وَمَعْدَنِي الصَّقِيلُ

وَمَقْدَسُ الْعَرَبِيِّ فِي الصَّحْرَاءِ،

يَعْبُدُ مَا يَسِيلُ

مِنَ القَوَافِي كَالنَّجُومِ عَلَى عِبَائَتِهِ،

وَيَعْبُدُ مَا يَقُولُ²²⁴

يَكْشِفُ هَذَا المَقْطَعُ مِنَ القَصِيدَةِ صِرَاعَ درويش مَعَ اللُّغَةِ. وَثَوْرَتَهُ عَلَيْهَا فِي آيٍ. وَهِيَ ثَوْرَةٌ ضِدُّ الزَّمَنِ، وَضِدُّ السُّلَالَاتِ الشَّعْرِيَةِ لِلشَّاعِرِ. هَكَذَا يُرَاهِنُ درويش عَلَى نَفْسِي ارْتِبَاطِهِ بِالمَاضِي، وَبِالشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْجَاهِلِيِّ، بَلْ إِنَّ ثَوْرَتَهُ عَلَى اللُّغَةِ تَمْتَدُّ إِلَى نَفْسِهِ وَإِلَى النَّتَاجِ الشَّعْرِيِّ الْخَاصِّ بِهِ. وَقَدْ أَحَاطَ الشَّاعِرُ هَذِهِ القَضِيَّةَ بِكَبِيرِ عُنَايَةٍ، وَجَعَلَهَا مِنْ صَمِيمِ تَجَرِبَتِهِ الشَّعْرِيَةِ :

«عندما أعرف أنني أنا مؤلف النص، من أول نظرة، عندما أتعرف على شبيهي في

ما كتب، أدرك أن النص مكرّر، أي رديء، ولكن، عندما أفاجأ بالنص وأسأل

نفسي من كتب هذا؟ وأظن أن كاتبه شخص آخر، فأعتبر أنه نص جيد وأنني

أضفت جديداً، سواء من حيث أبعاد التشابه بين نص جديد وأي نص آخر، أو

223 محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، مرجع سابق، ص. 116.

224 نفسه، ص. 118.

أن النص المكتوب يشبه التصور الذي أريد أن أقوله كثيراً.²²⁵

يتضح، انطلاقاً من هذا التصريح، سعي الشاعر إلى إبداع نص شعري له المغايرة والاختلاف، بما هو انهماك محموم يستحيل هاجساً يرافق الممارسة النصية لدرويش، فيما هو بحث يأخذ شكل السؤال المفتوح عن واقع القصيدة وممكنها. ويعرف درويش أنه مؤلف النص إذا ما تكرر في النص الشعري نسق ما من العلاقات التي تبنيها مختلف الدوال البانية للقصيدة. ومن جهة أخرى تستفيض في خطاب درويش موارد الحرف؛ الأصل في كل إبداع. وينقل النص الثالث من نصوص في حضرة الغياب لقاء الأول بالحرف، بالكتابة.

يكتب درويش، إذن، عن تجربته الأولى مع الحرف في سياق نص طويل :

«حين يُجمَع حرفٌ إلى حرف، أي عبثٌ إلى عبث، يُسفرُ غامضُ الشكل عن وضوح صوتٍ ما، ويفتح هذا الوضوح البطيء مجرى لمعنى له صورة، فتصير ثلاثة أحرف باباً أو داراً. وهكذا تبني حروفٌ خاملة، لا قيمة لها إذا افرقت، بيتاً إذا اجتمعت.

يا لها من لعبة ! يا له من سحر. يولد العالم تدريجياً من كلمات. هكذا تصير المدرسة ملعباً للخيال...»²²⁶

يتبيّن هذا المقطع بصيرورة تشكّل الفعل اللغوي عند محمود درويش، بما هو انتقال من حروف متباعدة، إلى حروف تخلّق كلمات تبني بيتاً شعرياً. هكذا تصبح الحروف مادة خاماً لممارسة الكتابة، حيث تفيّد الكلمات معاني تخلّق بعد ذلك صوراً. وبهذا المعنى يصبح تشكّل الكلمات، انطلاقاً من الحروف المتناثرة، لعبة تُثير عجب الشاعر. إنها غواية اللغة. ويستمر تأمل درويش للحرف، في علاقته بالشكل والكتابة، فيكتب : «كُل الحروف جاهزة لاستقبال الشكل / الكائن، الباحث عن يد ماهرة تخلّق الحاجة إلى الانسجام. ما عليك إلا أن تسمّي كائنات تعرفها من قبل، وكائنات تعرفك على نفسها فيما بعد.»²²⁷

ليس الشكل / الكائن، الذي يُشير إليه درويش في هذا المقطع، سوى الكلمة، بما هي حروف متناثرة تحتاج يد شاعر قادر على خلق الانسجام بينها. إنها كلمات تستدعي الذاكرة والمعرفة الكامنة فيها، فيما تتطلع يد الشاعر إلى إبداع ونحت كلمات جديدة.

225. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل» في مجلة الشعراء، مرجع سابق، ص. 35.

226. محمود درويش، في حضرة الغياب، مرجع سابق، ص. 25 - 26.

227. المرجع نفسه، ص. 26 - 27.

هكذا يفكرُ درويش الحُرْفَ ويضعُه موضوعَ التأملِ النظري، بحيث يتأسس هذا التأمل على لعبة نصية مبنية.

في المنفى الأول من كزهر اللوز أو أبعد، والموسوم بـ «نهار الثلاثاء والجو صافٍ»، يواصلُ محمود درويش تأملَه لعلاقته باللغة، فيما يُشبهُ البيانَ الشعري. والشاعرُ إذ يفكر اللغة، يفصحُ عن ذاتيته فيها. يكتب :

أمشي مع الضاد في الليل —
تلك خصوصيتي اللغوية — أمشي
مع الليل في الضاد كهلاً يحثّ
حصاناً عجوزاً على الطيران إلى برج

إيفل... 228

تتنازعُ اللغة العربية والليلُ على مُصاحبة الشاعر. فهو، تارةً، يتأملُ اللغةَ ليلاً، وتارةً يكونُ المجهولُ طريقةً إلى البحث فيها. هكذا تتبدى اللغةُ برُجاً. ويسعى الشاعرُ، بين هذا وذاك، وبصعوبة، إلى الارتقاء عالياً. والملاحظُ أنَّ المُصاحبةَ، المُشارَ إليها، مُقترنةٌ عندَ الشاعرِ بفعلِ المُنْثي. ويجعلُ ابن منظور للمُنْثي معاني متعددة؛ منها ما يُفيدُ الاستمرارَ، ومنها ما يُفيدُ الكثرة. يكتب : «وكل مستمر ماشٍ وإن لم يكن من الحيوان فيقال : قد مشى هذا الأمر. [...] ومشت مشاء : كثرت أولادها. ويقال : مشت إبل بني فلان تمشي مشاء إذا كثرت. والمشاء النماء» 229. 230

نَحْمِلُ إذن كلمةَ أمشي في اللسان معاني الاستمرارِ والنماء. على أن تأملُ الشاعر، للغة العربية، ليلاً، إشارةً إلى نَماءِ لغته الشخصية وثرائها، بما هو غنى يجعلُ من الشاعر قادراً على فتح اللغة على عوالم جديدة تبرزُ فيها ذاتيته الشعرية. إنه ليلُ الذهنية العربية وهي تتأملُ لغتها، والشاعرُ سجينٌ هذا العائق، يُريدُ التخلُّصَ منه مثلما تخلصُ الفلاسفةُ المشاؤون من روايب لغتهم. وقد ناقش جان كوهن علاقة الإبداع الشعري بمسألة تأمل الشعر، فكتبَ : «لا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة» 231. ومن

228 محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص. 122 - 123.

229 - التشديد من عندنا.

230 ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص. 4212.

231 جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص. 176.

جهته، يواصل درويش رحلته، مجهولة الصَّوَى متأملاً اللغة، مُنادياً ومتسائلاً :

يا لغتي ساعديني على الاقتباس
لأحتضن الكون. في داخلي شُرْفَةٌ لا
يَمُرُّ بها أَحَدٌ للتحيّة. في خارجي عالم
لا يردُّ التحيّة. يا لغتي ! هل أكون
أنا ما تكونين ؟ أم أنت - يا لغتي -
ما أكون ؟ ويا لغتي دَرِّبيني على
الاندماج الزفاتي بين حروف الهجاء
وأعضاء جسمي - أكن سيّداً لا صدى.
دَثِّريني بصوفك يا لغتي، ساعديني
على الاختلاف لكي أبلغ الائتلاف.²³²

يَطْلُبُ الشاعر من لُغَتِهِ، بَعْدَ أَنْ نَمَتْ وازدادت غِنًى، الانفتاحَ على الكون انطلاقاً من استحضار النصوص الغائبة التي لها التعدّد والاختلاف، وهو ما سَيَظْهَرُ في نتاجه الشعري منذ أعماله الأولى من خلال استدعاء النصوص الأدبية؛ شِعْراً ونثراً، والتراث الديني المتعدّد المصادر، وكذلك الأسطورة والتاريخ²³³. إنّ الشاعر، وهو يفتح نصّه الشعريّ على النص الغائب، يتطلّع إلى أن يجعل شعره كونياً، محتضناً للعالم، ومُسايراً لآياه. ويزداد انفعال الشاعر حينما يصل إلى حدّ التساؤل عن ما إذا بلغ، هو واللغة، إلى درجة التماهي؛ حيث يصبح شاعراً قادراً على الاحتفاء بحروف اللغة العربيّة وجعلها متواشجة مع جسده، وفي استطاعته خلق الائتلاف من اختلافه مع الشعراء والنصوص السابقة عليه، وتلك التي تُعاصرُه.

يُصِرُّ درويش على جعل شعره «ناضجاً»، وهو ما لا يَتَأَتَّى دونَ الانفتاح على المعجم الأجنبيّ الدخيل، واستضافة الغريب الذي لم يألُفه القارئ، ثم الاحتفاء بالشعر. يكتب درويش في القصيدة نفسها :

وسمّي الزمان الجديد بأسمائه
الأجنبيّة يا لغتي، واستضيفي الغريب

232. محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص. 123.

233. راجع الفصل الثاني.

البعيد ونثر الحياة البسيط لينضج

شعري.²³⁴

في هذا المقطع، الذي نختم به مقاربتنا لمفهوم اللغة كما عبّر عنه محمود درويش انطلاقاً من منجزه النصي، إشارة واضحة إلى عنصرين رئيسين ينبني عليهما خطابه الشعري، وهما المعجم والحوار مع النثر. فمن جهة أولى، كانت لنا، في الفصلين الأول والثاني، وفقة مطوّلة مع انفتاح درويش على النثر، والإشكالات المتصلة بكتابته شعراً يفيد من خصائص النثر. ومن جهة ثانية، سيكون اشتغالنا في الآتي من هذا الفصل على خصائص المعجم اللغوي للشاعر، كما أثبتنا بها نصّه الشعري.

2. عناصر المعجم الشعري

اهتمّ محمود درويش باللغة في تضاعيف خطابه، فكانت موضوعاً محورياً في ذلك الخطاب، شأنها شأن الذات، والهوية والوطن، والمنفى، والآخر. وقد شكّلت اللغة، من جهة أخرى، انشغالا فكرياً اهتم به الشاعر، وأفصحت عنه أشعاره، ضمن مساره الإبداعي الممتد منذ ديوانه أوراق الزيتون إلى لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي.

ويعدّ المعجم ركيزة كل منجز نصي، والمخزون اللغوي الكامن في ذاكرة الشاعر. فإذا كان الشعر بناءً، فإن الكلمات هي لبنات هذا البناء. ويتبدى لنا الثراء اللغوي لمحمود درويش واضحاً بالعودة إلى إنتاجه الموسوم بالساعة، وهو ما يجعل البحث في خصائص البنية المعجمية لهذا المتن ذا دلالة. على أن المتأمل لمتن درويش من زاوية المعجم يتبدى له أن هذا الثراء المعجمي لم يأت دفعة واحدة، وإنما عرف نمواً، ثم شهد إبدالات كبرى من تجربة إلى أخرى ضمن التجربة الإبداعية للشاعر.

لقد خصّ الشكلاونيون الروس المعجم الشعري بتأمل عميق، وبخاصة ياكسون، ضمن وقوفه على الوظيفة الشعرية للغة، التي هي موجهة نحو الدليل نفسه. وقد انتهت هذه العناية بالدليل إلى توجيه الدراسات الشعرية نحو الإيقاع والنثر والوقف والرمزية الصوتية والأنagram والباراكرا؛ «أي كل ما يرتبط بالكلمة وباللعب بها، وقد شغف الشعراء بهذا اللعب اللغوي حتى أصبح كثير منهم يدور حول الكلمات ويسمع ما تقوله».²³⁵

²³⁴ محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص. 123 - 124.

²³⁵ J. Molino et J. Tamine, 1982, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, P.U. F, Paris, p. 107.

وَتُسَعِّفُنَا فَرَضِيَّةَ الْإِبْدَالِ فِي التَّدْلِيلِ عَلَى التَّحَوُّلَاتِ الَّتِي عَرَفَهَا الْمُعْجَمُ اللَّغَوِيُّ عِنْدَ
محمود درويش؛ حَيْثُ بَدَأَ الشَّاعِرُ، فِي كُلِّ تَجْرِبَةٍ، غَيْرَ مُطْمَئِنٍّ لَوَاقِعِهِ اللَّغَوِيِّ، وَمُتَوَجِّهًا
نَحْوَ إِدْخَالِ لِبَنَاتٍ مُسْتَحْدَثَةٍ تَرَوُّمَ إِعَادَةِ تَشْكِيلِهِ مِنْ جَدِيدٍ. وَيُظْهَرُ مَحْمُودٌ، فِي كُلِّ ذَلِكَ،
وَاعِيًا بِدَوْرِ الْمُعْجَمِ، كَدَالٍ مِنَ الدَّوَالِ الْبَانِيَةِ لِلْقَصِيدَةِ، وَهُوَ بِذَلِكَ يَضْعُهُ فِي مَرْتَبَةِ السُّؤَالِ
الشَّعْرِيِّ الَّذِي لَا يَكْفُ عَنْ تَجْدِيدِ نَفْسِهِ، وَالبَحْثِ عَنْ أَفَاقٍ رَحْبَةٍ وَمُغَايِرَةٍ فِي آيٍ.

إِنَّ مَقَارَبَةَ الْمُعْجَمِ، عِنْدَ مَحْمُودِ درويش، تَتَطَلَّبُ مِنَّا اسْتِحْضَارَ مُتَعَالِيَّاتِ الزَّمَانِ
وَالْمَكَانِ، وَهُوَ مَا يَفْتَحُنَا عَلَى مَجْمُوعَةٍ مِنَ الْأَسْئَلَةِ الَّتِي تُؤْطِرُ اسْتِغَالَتَنَا مِنْهَا: هَلْ لِدَرْوَيْشِ
مُعْجَمٌ وَاحِدٌ؟ وَهَلْ اتَّسَمَ مُعْجَمُهُ بِالتَّطَوُّرِ أَمْ الْإِبْدَالِ؟ ثُمَّ هَلْ اسْتَطَاعَتِ اللَّغَةُ، بِاعْتِمَادِهَا
عَلَى الْمُعْجَمِ أَنْ تَمَثِّلَ نَفْسَهَا، وَتَشْكَلَ حَدَثًا فِي حَدِّ ذَاتِهَا؟

إِنَّ الْمُعْجَمَ مُتَغَيِّرٌ تَبَعًا لِقُدْرَاتِ الشَّاعِرِ عَلَى الْإِبْدَاعِ. وَقَدْ خَصَّ النِّقَادُ وَالبَلَاغِيُونَ
العَرَبُ الْمُعْجَمَ الشَّعْرِيَّ، وَوَضَعُوا لَهُ شُرُوطًا تَكْشِفُ عَنْ أَذْوَاقِهِمْ²³⁶. وَكَذَلِكَ الْمُحَدِّثُونَ
الَّذِينَ اِهْتَمُّوا بِدِرَاسَةِ الْمُعْجَمِ الشَّعْرِيِّ فِي ارْتِبَاطِهِ بِحَيَاةِ اللَّغَةِ، وَتَنَوُّعِهِ. وَعَلَى هَذَا
الْأَسَاسِ، لَيْسَ بِالإِمْكَانِ الْحَدِيثُ عَنْ مُعْجَمٍ شَعْرِيٍّ وَحِيدٍ، فِي كُلِّ زَمَانٍ وَفِي كُلِّ مَكَانٍ،
ضَمَّنَ آيَةً لُغَةً، وَلِكُلِّ الشُّعْرَاءِ، وَإِنَّمَا يُمْكِنُ أَنْ نَقِفَ عَلَى مَعَايِمٍ مُتَعَدِّدَةٍ ضَمَّنَ التَّجْرِبَةَ
الْإِبْدَاعِيَّةَ لِلشَّاعِرِ الْوَاحِدِ.

وَلَنَا أَنْ نَسْتَدِلَّ عَلَى هَذَا التَّصَوُّرِ الَّذِي افْتَتَحْنَا بِهِ الْحَدِيثَ عَنِ الْمُعْجَمِ اللَّغَوِيِّ، عِنْدَ
محمود درويش، بِمَقَارَنَةِ الدَّوَالِ الْمُكُونَةِ لِهَذَا الْعَنْصَرِ، فِي تَجْرِبَتَيْنِ مُخْتَلِفَتَيْنِ، ضَمَّنَ الْمَسَارِ
الْعَامَّ لِلشَّاعِرِ. فَالْقِرَاءَةُ الْفَاحِصَةُ لِدَوَاوِينَ أَوْرَاقِ الزَيْتُونِ، وَعَاشِقٌ مِنْ فِلَسْطِينَ، وَآخِرُ
الْلَيْلِ تَجْعَلُنَا نَتَنَبَّهُ إِلَى تَرَدُّدِ كَلِمَاتٍ بَعِيْنَهَا، بَدَتْ مُهِيمَةً عَلَى الْمُعْجَمِ اللَّغَوِيِّ لِهَذِهِ الدَّوَاوِينَ،
وَهِيَ: الْجَرَحُ، وَالسَّلَاسِلُ، وَالسَّجَنُ، وَالْقَمَرُ، وَالْأَطْفَالُ، وَالشَّمْسُ، وَاللَّيْلُ، وَالصَّبَاحُ،
وَالْفَجْرُ، وَالسَّنْدِيَانِ، وَالزَيْتُونُ، وَالرَّبِيعُ، وَالطُّفُولَةُ، وَالسَّمَاءُ، وَالْغَيْمُ، وَالْمَطَرُ. عَلَى أَنَّ
تَتَبُّعَ الْخَطِّ الدَّلَالِيِّ لِمُعْجَمِ الشَّاعِرِ، فِي دَوَاوِينِ حَبِيبَتِي تَنْهَضُ مِنْ نَوْمِهَا، وَالْعَصَافِيرُ تَحُوتُ
فِي الْجَلِيلِ، وَأَجَبَكَ أَوْ لَا أَجَبَكَ، وَمَحَاوَلَةٌ رَقْمَ 7، يَفِيدُ انْحِسَارَ حُضُورِ تِلْكَ الدَّوَالِ مُقَابِلَ
ظُهُورِ دَوَالٍ أُخْرَى ك: الرَّمْلُ، وَالنَّخِيلُ، وَالحَرْيفُ وَالمَوْتُ، وَالدَّوَاعِ، وَالعُودَةُ، وَالمَدِينَةُ،
وَالْمَرَايَا، وَالبَحْرُ، وَالأَرْضُ، وَالمَطَارُ، وَالسَّفَرُ. وَقَدْ تَزَامَنَ هَذَا الْإِبْدَالُ الْمُعْجَمِي مَعَ انْتِقَالِ
الشَّاعِرِ إِلَى مَا بَعْدَ الْخُطَابِيَّةِ وَالْمُبَاشَرَةِ، وَالْإِنْدِمَاجِ الذَّهْنِيِّ وَالفِكْرِيِّ فِي بِنَاءِ فَنِيَةِ الْقَصِيدَةِ.

يبدو اشتغال محمود درويش على محورَي الاستبدال والتوزيع، شبيهاً باشتغال الناقد عليهما، فقد حقق ذلك، في مستوى ممارسته النصية، نوعاً من الغرابة التي وسمتُ بناءهُ الفني للقصيدة بطاقةٍ إيحائية وكثافةٍ دلاليةٍ كبيرتين. فأصبح النص الشعري، بذلك، قادراً على ملامسة الواقع الخارجي دون مطابقتها، كما تقولُ بذلك نظرية الانعكاس. وقد أكدتُ دراستنا الإحصائية للمفردات المعجمية، في مستوى الدواوين، هيمنة مفرداتٍ بعينها في تجربة، وهيمنة مفرداتٍ مغايرةٍ في تجربة أخرى.

وينبني المعجم اللغوي، في أعمال محمود درويش، على تفاعل مجموعة من المفردات المعجمية، والتي تتوزعُ إلى أسماء من الثقافة الإنسانية، وألفاظ عامية، وألفاظ غريبة، وألفاظ دخيلة. على أن هذا التعدد في طبيعة المفردات هو ما يميز معجم درويش.

1.2. أسماء من الثقافة الإنسانية

يعودُ بنا هذا العنصر إلى النص الغائب، كما قاربناه في الفصل الثاني من هذه الدراسة²³⁷، على أن تناوَلنا له، هنا، يأتي من زاوية أسماء الأعلام التراثية، والتي وسمَ حضورها مجمل أعمال محمود درويش. وهذه المفردات هي أسماء الأعلام التي عادَ فيها الشاعر إلى التراث الإنساني، ثم عملَ على توظيفها، فنياً، في خطابه الشعري، بعدَ أسماء الأعلام ذات تداعيات معقدة، ترتبطُ بقصص تاريخية وأسطورية؛ تشيرُ من قريب أو بعيد إلى أبطالٍ وأماكن، وتنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان.

لقد ناقش ترفيطان تودوروف، في كتابه الأسلوبية والتأويل، مسألة اشتقاق أسماء الأعلام، وأولاهَا اهتماماً خاصاً، باعتبارها أداة لنقل العلامات اللغوية من الاعتبارية إلى القصديّة، بحيث تصبح ذات قيمة رمزية.²³⁸ وكذلك فعلَ فرانسواروكولو الذي اشتغل على أسماء الأعلام وبيّن وظائفها وحقيقتها وكيفية الاشتقاق منها، مُركّزاً على وظيفتها في الخطاب الشعري.

وكما سبقَت الإشارةُ إلى ذلك في الفصل الثاني من القسم الأول، فإنّ الذاكرة الشعرية لمحمود درويش قد انفتحت على مصادرٍ متعدّدة، منها ما يعود إلى التاريخ العربي أو الأوربي، أو الأدب العربي أو الآداب الأجنبية. على أن إعادة بناء درويش لبعضِ الأسماء من الثقافة الإنسانية يعملُ على إعادة تشكّل الأبعاد التاريخية والتراثية، وصياغة

237. راجع الفصل الثاني، محور : الشعر والذاكرة.

238. T.Todorov, 1978, *Symbolisme et interprétation*, Seuil, Paris, P. 73.

تأويل جديد لها، لأنّ الشاعر لا ينظر إلى الاسم العَلَم كمْجَرِدِ كَلِمَةٍ، وإنّما يتعاملُ معه ككَتَلَةٍ مِنَ المَوَاقِفِ النَّفْسِيَّةِ، تُسْتَنَارُ فِي الدَّهْنِ كُلِّهَا وَرَدَ ذَلِكَ الْعَلَمُ.

وَمِنْ الأَسْمَاءِ التَّرَاثِيَةِ الَّتِي تَرَدَّدَتْ كَثِيرًا فِي شِعْرِ درويش، شَخْصِيَّةُ امرئ القيس، والتي أَخَذَتْ أبعاداً ودلالاتٍ مُتَعَدِّدَةً، بِاعتبارِ هذا الشاعرِ وَجْهًا لِلْإِهْيِ والضائعِ الشريد واليائسِ المهزوم، وَقَدْ أعاد درويش بناء هذه الشخصية، في نَصِّهِ الشّعري، بِشَكْلِ بَدَتْ فِيهِ عَنُصْرًا فِي صُورَةٍ جَزْئِيَّةٍ. يَكْتُبُ الشاعرُ فِي قَصِيدَةٍ مُوجَّهَةٍ إِلَى سَمِيحِ القاسم، بِعنوان «أسميك نرجسة حول قلبي»:

أما زلت تؤمن أن القصائد أقوى من الطائرات ؟
 إذن، كيف لم يستطع إمرؤ القيس فينا مواجهة المذبحة ؟
 سؤالي غلط
 لأنّ جروحي صحيحة
 ونطقي صحيح، وحبري صحيح، وروحي فضيحة.
 أما كان من حقنا أن نكرّس للخيل بعض القصائد قبل انتحار
 القرية ؟
 سؤالي غلط
 لأنني نمط
 وبعد دقائق أشربُ نخبي ونخبك من أجل عام سعيد جديد
 جديد
 سعيد
 جديد سعيد²³⁹

يُسْتَدْعِي درويش، فِي المَقْطَعِ المُثَبِّتِ، شَخْصِيَّةَ امرئ القيس لِتشكيل صورةٍ مُغَايِرَةٍ تُعيدُ بِناءَ هذا العالم. وَقَدْ انتَقَى الشاعرُ، فِي هذه القَصيدة، مِنْ مَلامِحِ الشَّخْصِيَّةِ مَا يَتَوَافَقُ مَعَ تَجَرِبَتِهِ وقضاياها، وَبَثَّهَا فِي قَصِيدَةٍ «أسميك نرجسة حول قلبي» المهداة إلى الشاعر سَمِيحِ القاسم، وَوَضَعَهَا فِي مُقدِّمَةِ كُتَابِهِ الرِّسَالَةِ كجوابٍ عَلَى قَصِيدَةٍ لِسَمِيحِ

بعنوان : «تغريبة»²⁴⁰.

وفي قصيدة «عود إسماعيل» التي تنتمي إلى تجربة لاحقة في الزمن، يستحضر درويش، من جديد، شخصية امرئ القيس، لتشابه التجربة بين كلا الشاعرين. يكتب محمود درويش :

تَحَتَّ القَصِيدَةُ : تعَبُّرُ الخَيْلِ الغَرِيبَةُ. تعَبُّرُ
العَرَبَاتِ فوق كَوَاهِلِ الأَسْرَى. ويعَبُّرُ تحتها
النَّسيَانُ والهِكْسُوسُ. يعَبُّرُ سَادَةَ الوَقْتِ،
الفلاسفة، امرؤ القيسِ الحزينُ على غَدِ
مُلْقَى على أَبْوَابِ قَيْصَرَ...²⁴¹

ومن شخصيات التراث الإنساني التي استدعاها محمود درويش في أعماله، تبرز شخصية أبي العلاء المعري، التي استحضرها الشاعر في قصيدته الديوان جدارية حيث كتب :

رَأَيْتَ المعريَّ يطرد نُقَادَهُ
من قَصِيدَتِهِ :
لَسْتُ أَعْمَى
لَأُبْصِرَ مَا تَبْصُرُونَ،
فَإِنَّ البَصِيرَةَ نَوْرٌ يُوَدِّي
إِلَى عَدَمٍ... أَوْ جُنُونٍ²⁴²

يُفِيدُ تأمل هذا المقطع من جدارية أن محمود درويش قد استعاد شخصية المعري في قصيدته بسبب التناوب الحاصل بين تجربتيهما. فالحياء تتبدى لدرويش قبيحة تسلب الإنسان حقوقه، وتمنعه من أرضه ووطنه، وهو لأجل ذلك بريء مما حوله. ودرويش لم يقل قرأت أو سمعت، بل قال رأيت. وإذا كان المعري قد طرد نقاده من قصيدته، فإن درويش يرفض محاكمة شعره، والصاق القضية به، بشكل تعسفي.

240. محمود درويش وسميح القاسم، الرسائل، مرجع سابق، ص. 26.

241. محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، مرجع سابق، ص. 48.

242. محمود درويش، جدارية، الطبعة الثالثة، مرجع سابق، ص. 31 - 32.

ومن الأسماء التراثية التي تعودُ إلى التاريخ، واعتمدها الشاعرُ في سياقِ الاعتزاز بالعُروبة والانتماء إليها : سوّمَر في قصيدة «سفر للغريب» من ديوان أحد عشر كوكبا، وسدوم في قصيدة «امرأة جميلة في سدوم» من ديوان العصفير ثوت في الجليل، وبابل في قصيدة «مزامير» من ديوان أجبك أو لا أجبك، وأورشليم في قصيدة «المزموّر الحادي والخمسون بعد المائة» من ديوان العصفير ثوت في الجليل أيضا.

أما الأسماء التي تنتمي إلى التاريخ الإسلامي، فمنها ما يرتبطُ بأسماء الأماكن، كحطين في قصيدة «قتلوك في الوادي» من ديوان أجبك أو لا أجبك، والقادسية في قصيدة «الرجل ذو الظل الأخضر» من ديوان حبيسي تنهض من نومها، والجامع الأموي في قصيدة «النزول من الكرمل» من ديوان محاولة رقم 7، ويثرب في القصيدة التسجيلية مديح الظل العالي، والقدس في قصيدة «في القدس» من ديوان لا تعتذر عما فعلت، وخيبر والهيكل في قصيدة «مديح الظل العالي»، والصخرة في قصيدة «أجل حب» من ديوان أوراق الزيتون، والفسطاط في قصيدة «رحلة المتنبي إلى مصر» من ديوان حصار لدائع البحر، وغرناطة في قصيدة «أحد عشر كوكبا على نهاية المشهد الأندلسي» من ديوان أحد عشر كوكبا. ومنها ما يرتبطُ بأسماء الأشخاص : خالد بن الوليد، وهاجر، وصلاح الدين، وبلقيس.

على أن إعادة قراءة المنجز النصي لمحمود درويش تدلّنا على انتهاء هذه الأسماء، المشار إليها، إلى عصرٍ مخصوص من التاريخ الإسلامي، هو عصر الازدهار والرخاء، وبخاصّة في بلاد الأندلس، وهو ما يبرّزُ تردّد وبروزَ أسماء : قرطبة، وغرناطة، والأندلس، في الخطاب الشعري للشاعر، إضافةً إلى أن بعضَ الأسماء الأخرى، والتي وظّفها درويش في نُصوصه ترتبطُ لدى القارئ بالانتصارات الإسلامية كصلاح الدين، وخالد، وحطين.

وقد أتى تركيزُ الشاعر على هذه الجوانب من التاريخ الإسلامي، في مقابل الواقع الذي يعيشه وطن درويش، سعياً منه إلى الكشف عن المفارقة بين الماضي والحاضر. كان محمد بنيس قد ناقش حضورَ التاريخ العربي في الشعر، كنصّ غائب، ضمنَ دراسته للشعر المغربي المعاصر. ونستشهدُ، ها هنا، بما أورده الدارسُ عن اعتماد الشعراء المغاربة المعاصرين للتاريخ العربي، باعتبار أن ما ينطبقُ على الشعر المغربي، يمكن أن يتّسع ليشمل الشعر المعاصر عموماً :

«نفذ التاريخ العربي، كأحداث وشخصيات وقوى متصارعة، إلى الشعر المغربي المعاصر، فحدثت رجة في هذا التاريخ نفسه، بعدما تمكن الشعراء المغاربة المعاصرون من إعادة كتابة التاريخ العربي، أدبيا وسياسيا واجتماعيا، في نصهم الشعري، ليجعلوا منه قناعا فنيا أنا، ووصلا للماضي بالحاضر والمستقبل أنا آخر.»²⁴³

من جهة أخرى، تتسع الأسماء التراثية، التي تحضر في أشعار محمود درويش، وتتعدّد لتشمل أسماء الأنبياء والرسل. ومن هذه الأسماء: آدم، ونوح، وسليمان، ومحمد، وعيسى، ويوسف، وأيوب، وإسماعيل، ومريم، وأشعيا، ويهوذا. على أن أسماء النبي عيسى بصّمت على حضور قوي ولافت في أشعار درويش، ويعود ذلك إلى ارتباط اسمه لدى الذاكرة الشعرية بدلالات الألم والمعاناة والتضحية. ومثال ذلك ما كتبه الشاعر في جدارية:

«مثلا سار المسيح على البَحيرة
سرتُ في رؤياي. لكنّي نزلتُ عن
الصليب لأنني أخشى العُلُوّ، ولا
أُبشّر بالقيامة...»²⁴⁴

تختلف تجربة درويش عن تجربة المسيح؛ فالأولى بشرية والثانية إلهية. لهذا يكتب الشاعر في القصيدة، نفسه، نافيا عن نفسه إمكانية الخلود على طريقة المسيح:

«وانتظر
ولداً سيحمل عنك رُوحَكَ
فالخلود هو التناسل في الوجود.
وكُلُّ شيء باطلٌ أو زائل، أو
زائل أو باطلٌ»²⁴⁵

لا يقتصر حضور اسم المسيح في قصيدة واحدة من قصائد درويش، وإنما نجد له تردداً في مجمل أعمال الشاعر. إن التشابه بينهما كبير؛ فكلاهما تعرض للاضطهاد، وكلاهما رأى في الفداء خلاصاً. ولهذا نجد رمزية للمسيح في قصائد درويش المبكرة، ففي قصيدة

243. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص. 288.

244. محمود درويش، جدارية، مرجع سابق، ص. 92.

245. المرجع السابق، ص. 85.

«قال المغني» من مجموعة عاشق من فلسطين يكتب الشاعر :

المغني على صليب الأُم
جرُّهُ ساطع كنجم
قال للناس حوله
كلُّ شيءٍ... سوى الندم :
هكذا متُّ واقفاً
واقفاً متُّ كالشجر !
هكذا يصبح الصليب
منبراً... أو عصاً نغم
ومساميره.. وتر !²⁴⁶

على هذه الشائكة يُعيد درويش توليفَ عناصرِ الواقع انطلاقاً من استدعاء النص الغائب؛ بين فداء المسيح من أجل الخلاص وبين الموت وقوفاً من أجل النصر. إلا أنه، ومع سقوط القدس عام 1967، سيأخذ الصليب بُعداً آخر هو المحبة والعطاء والخير، ومثال ذلك ما ورد في قصيدة «أغنية حب على الصليب» من مجموعة آخر الليل التي يُخاطب فيها الشاعر مدينة القدس ويكتبُ :

أحبك، كوني صليبي
وكوني، كما شئت، بُرجَ حمام
إذا ذوّبتني يداك
ملأت الصحارى غمام²⁴⁷

ومن الأدب والتاريخ الأوربيين، صمّن محمود درويش معجّمه مجموعة من الأسماء التي ترتبط بدلالة سياسية، أو وطنية. ومن هذه الأسماء ما يُشير إلى الخراب والدمار مثل : هفانا، وهروشيا، وكوبا، ومنها ما يرمز إلى مظاهر الاضطهاد والاعتقال التي يذهب ضحيتها الوطنيون أو الشعراء من أمثال : غوليان، ولوركا، وستوري. وأحياناً يؤثت الشاعر معجّمه بأسماء بعض الشخصيات الأدبية المعروفة برمزياتها المفرطة، وتنظر إلى اللامعقول بمنطق الاعتيادي والمألوف ك : كافكا، ورامبو.

246. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى ١، مرجع سابق، ص. 96 - 97.

247. المرجع السابق، ص. 180 - 181.

ويمكنُ أنْ تَوْقَفَ، في إطارِ الإشارةِ إلى الأسماءِ التي تنتمي إلى الأدب والتاريخ الأوربيين، عند اسم لوركا، والذي خَصَّه درويش بقصيدةٍ تحملُ اسمه، ضمَّن ديوان أوراق الزيتون، يكتب :

«عازف الجيتار في الليل يجوب الطرقات

ويغني في الخفاء

وبأشعارك يا لوركا، يلم الصدقات

من عيون البؤساء»²⁴⁸

لم تكنْ هذه القصيدة هي الوحيدة التي يدرج فيها درويش اسماً ينتمي إلى الأدب الأوربي، ففي جدارية نلاحظ حضوراً، لاسمين آخرين هما : ريني شار، وهيدجر. فقد صادف درويش، في موته المؤقت، ذلك الخلود الذي ينشده؛ بما هو خلودٌ لقصيدته في الذاكرة الإنسانية، كما احتفظ التاريخ بنصوص الشعراء و الكتاب الكبار، وفي غيبوبته يرى :

رأيت ريني شار

يجلس مع هيدجر

على بعد مترين مني

رأيتهما يشربان النبيذ

ولا يبحثان عن الشعر²⁴⁹

وبالجُملة، فإنَّ عملية إعادة بناء محمود درويش لنصِّه الشعري، انطلاقاً من استدعاء أسماء من التراث الإنساني، ليست وليدة الصدفة أو الاعتبارية؛ وإنما هي عملية واعية منه لاستثمار النصوص الغائبة المتعددة، وجعلها تتفاعل مع منجزه النصي بعده فضاءً منفتحاً على التجارب الإنسانية المتنوعة. وما تعدد الأسماء التراثية في معجم درويش إلا إشارة إلى غنى هذا المتن وقدرته على استيعاب كلِّ التجارب.

²⁴⁸ محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص. 76.

²⁴⁹ محمود درويش، جدارية، مرجع سابق، ص. 31.

2.2. الاحتفاء بالعامية

أثارت قراءتنا للمنجز النصي لمحمود درويش إمكانية التنبّه إلى تخصيص أخرى من خصائص المعجم اللغوي لدى الشاعر. فبعد الوقوف على الأسماء التراثية التي وسمّت نتاج درويش، نتوقّف، ها هنا، على اعتماده الألفاظ العامية في أشعاره. على أن توظيف هذا النوع من الألفاظ، لا يعني، بالضرورة، أنّ جميع هذه المفردات أخطاء لغوية خارجة عن قواعد اللغة أو دلالاتها؛ فكثير من المفردات العامية مفردات فصيحة، لكن كثرة استعمالها، وشيوعها بين العامة، جعلها تفقد جدتها، وتقترب إلى الألفاظ المبتذلة التي تنضاف إلى معجم اللغة العامية.

وبالنظر إلى التراكّم الذي تحقّق لمحمود درويش، من حيث الممارسة النصية ونوعيتها، يتبدى لنا الحضور اللافت للألفاظ العامية في أعماله. وهو، في كل ذلك، يحاول أن يقترب، في أحيان كثيرة، إلى المتلقي المخصوص بالخطاب، أو أن يثير فيه، في أحيان أخرى، ذلك الحس الوطني، انطلاقاً من تكرير مفردات بعينها تحيل على وطنه فلسطين، دون باقي الأوطان.

لا يفوتنا، في إطار تأملنا لحضور الألفاظ العامية في أعمال درويش، التنبيه على أن مجموعة عصافير بلا أجنحة، العمل الذي أصدره الشاعر سنة 1960، ثم قام بحذفه لاحقاً من أعماله الشعرية، بدعوى أنه لا يرقى لطموحه الشعري²⁵⁰، قد ضمّ عدداً كبيراً من المفردات العامية. ودرويش، إذ يستخدم هذا النوع من المفردات، لا يحرص على تكريره في مواضع متعددة من أعماله.

لتأمل هذا المقطع من قصيدة «إلى فيروز» من الديوان المحذوف :

«صوتك الشفاف.. كم لف وكم لف حكايا

عن مشاوير شباب.. وصبايات صبايا»²⁵¹

نتوقف، في هذين البيتين، عند الألفاظ الآتية : لف، وحكايا، ومشاوير، وصبايا. فهي الألفاظ ارتبطت بالعامية، وحملت مدلولات من الحياة العامة. تحيلنا هذه الألفاظ على سياقات تواصلية اجتماعية معينة. فعبارة «لف حكايا» تستحضر لدى القارئ صوراً متنوعة مرتبطة بفعل لف؛ حيث لف الثوب، أو القميص، أما كلمة حكايا فتشير إلى

²⁵⁰ كنا قد أثّرنا هذه القضية في الفصل الأول ضمن محور بين الحذف وإعادة الكتابة.

²⁵¹ عن موقع <http://gafsa.jeun.fr/t28856-topic> بتاريخ 15 يوليوز 2014.

القصص الصادر عن الآباء أو الأجداد والموجه إلى الأبناء في المجالس. وفيما يلي بعض الألفاظ التي تنتمي إلى العامية :

المفردات	معناها / التعليق عليها	المصدر
بيدر ²⁵¹	البيدر : الجُرْن. والبيدر القمح ونحوه بعد دياسه وتقويمه، الجمع ببادر. وفي العامية الفلسطينية الموضع الذي تدرس فيه الحنطة.	مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة الرابعة، 2004، ص. 78.
متراس ²⁵²	الترس : خشبة توضع خلف الباب، يضرب بها السرير. وقد حدث كسر للميم في العامية ومد الفتحة على الراء حتى تحولت ألفاء، وأصبحت الكلمة عندهم : "متراس".	ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص. 428.
جزمة ²⁵³	الجزمة : الأكلة الواحدة. 1. والجزمة : حذاء في مصر وسوريا ولبنان وفلسطين	1 مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص. 121.
حاكورة ²⁵⁴	الحاكورة : أرض تحبس لزراع الأشجار قرب الدور.	نفسه، ص. 189.
الحيطان ²⁵⁵	الحائط : الجدار، لأنه يحيط ما فيه، والجمع حيطان. 1 وهو من الألفاظ العامية الشائعة عند أهل مصر وفلسطين.	نفسه، ص. 1052.

252. محاولة رقم 7 ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 154.

253. مديح الظل العالي ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 349.

254. المرجع السابق، ص. 344.

255. آخر الليل ضمن الأعمال الأولى 1، ص. 255.

256. مديح الظل العالي ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 340.

دبابيس ²⁵⁶	الدبوس : أداة من معدن على هيئة المسمار الصغير، والجمع دبابيس.	نفسه، ص. 270.
مرمية ²⁵⁷	رمى الشيء، وبه من يده رمياً ورمية : ألقاه وقذفه. ويقال رمى الله له : نصره وصنع له. ١ واللفظة هنا اسم مفعول من «رمى» وهو شائع على لسان العامة.	نفسه، ص. 385.
السلام ²⁵⁸	السُّلَم : واحد السلاليم التي يرتقي عليها. وفي المحكم : السلم الدرجة والمرقا، يذكر ويؤنث. قال الزجاج سمي السلم سلماً لأنه يسلّمك إلى حيث تريد. ١ وقد حذفت العامة الياء من «السلاليم» للتخفيف، ووظفها الشاعر بالصورة العامة.	١. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص. 2083.
القمباز ²⁵⁹	ثوب طويل يختص به الرجال من أهل فلسطين، وهو معروف لديه	

256. أعراس ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 249.

257. عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى ١، ص. 161.

258. مديح الظل العالي ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 343.

259. عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى ١، ص. 161.

<p>أبي منصور الجواليقي، المغرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الكتب المصرية، 1361 هـ، ص. 521.</p>	<p>الناطور : حافظ النخل والشجر، وهو هند العامة : كل من يحرس الممتلكات من بساتين وأشجار وبيوت وغيرها.¹</p>	<p>ناطور²⁶⁰</p>
<p>ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص. 3053.</p>	<p>الحبل هو العقل، والجمع عقل. وهو عند العامة لفاف مجدول من الصوف يوضع فوق الكوفية على الرأس.</p>	<p>العقال²⁶¹</p>
<p>مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص. 406.</p>	<p>لفظ عامي شائع عند أهل فلسطين، بمعنى المزود. اشتقته العامة من «الزاد» أي الطعام، وهي لفظة تردد على لسان الشاعر من حين إلى آخر.</p>	<p>زودة²⁶²</p>

مكّن هذا الجردُ لبعض الألفاظِ العاميّة، الموزّعة على أعمالِ محمود درويش، منَ الخروجِ بمجموعة من الخلاصات المرتبطة بأشكالِ حضور هذا النوعِ من الألفاظ في المنجزِ النصي للشاعر. فقد رآه درويش، في أعماله الأولى، وطيلة الستينيات والسبعينيات، على جعل أشعاره تزاوج بين مفردات تنتمي إلى العربية الفصحى وأخرى مستقاة من العامية الفلسطينية. لكنّ الشاعر سرعان ما سُوِّدِل هذه التجربة، ويتوجّه نحو اختبار آفاقٍ جديدة للمعجم الشعري؛ آفاق لها الفراة والثراء والتعدّد.

من جهةٍ أخرى، يمكنُ قراءة هذا التوظيفِ للألفاظ العاميّة كشكلٍ من أشكالِ التعبيرِ المباشر عن وجهة نظر الشاعر بخصوص العالم، والقضايا التي تشغل المجتمع، لذلك جاء هذا المعجمُ حاوياً لمفرداتٍ التصقّت بذاكرة العامّة من أهل فلسطين، وجعلت قصائد درويش تقترب إلى التعبير والإيضاح، وتنظر إلى الشعر كتعبير يعطي للمعنى أولويته.

²⁶⁰. أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى 1، ص. 82.

²⁶¹. نفسه، ص. 82.

²⁶². المرجع السابق، ص. 29.

3.2. استضافة الغريب

لا يخلو معجم درويش، في بداياته الأولى، من مفردات غريبة. وهي، على قلتها، تُشكّل خصيصةً أخرى تنضافُ إلى الأسماء التراثية، والألفاظ العامية. ونعتنا لهذا النوع من الألفاظ بالغريب، يتأسس على مبدأ اعتبارها غير مُتداولة في الكتابات الأدبية بصفة عامة، وبشكل خاص في الكتابات المتأخرة لمحمود درويش نفسه. وبالنظر إلى غرابة هذه الألفاظ فإن الشاعر لم يورد اللفظ أكثر من مرة واحدة إلا نادراً.

أول لفظ غريب يستوقفنا، في أعمال محمود درويش، هو: «يجنّزنا» الواقعة في قصيدة «نشيد» ضمن ديوان عاشق من فلسطين. حيث يكتب درويش:

«وماذا بعد؟ ماذا بعد!

وشعبك...

دمعة ترثني زمان المجد

ولحن القيد

يجنّزنا

ويحفر للذين يقاومون اللحد!«²⁶⁵

نعثر في لسان العرب على معنى جَنَزَ، حيث: «جنز الشيء يجنزه جنزاً: ستره. والجنّازة والميت. والعمامة تقول: الجنّازة بالفتح، والمعنى الميت على السرير، وإذا لم يكن عليه الميت فهو سرير ونعش».²⁶⁶ ونلاحظ أن درويش قد شدّد النون، خلافاً للأصل، حيث إن الأفصح بدون تشديد. على أن التصرف في التصريف، أو الاشتقاق اشتغال الذات في الخطاب.

في قصيدة «سنخرج» من ديوان هي أغنية، هي أغنية يأتي الشاعر على ذكر فعل «أب». يكتب درويش:

«قلنا لكم: سوف نخرج منّا قليلاً، سنخرج منّا

إلى هامش أبيض نتأمل معنى الدخول ومعنى الخروج

سنخرج للتو. أب أبونا الذي كان فينا إلى أمّه الكلمة وقلنا:

265. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى ١، مرجع سابق، ص. 164.

266. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص. 699.

سنخرج. فلتفتحوا خطوةً لدمٍ فاصَّ عنَّا»²⁶⁷

ورد في المعجم الوسيط عن فعل أَبَّ ما يأتي : « أَبَّ : للسير أَبُّ وأباً وأباباً : تهباً وتجهزاً، وأب إليه اشتاق ونزع، وأب على أعدائه حمل عليهم حملة صادقة. ويقال أَبَّتْ أباة الشيء : استقامت طريقته وأب الشيء أبا : قصده. »²⁶⁸ ويمكنُ التنبُّه إلى أنَّ الشاعرَ لم يوظفْ هذه الكلمة إلا مرةً واحدةً في أعماله، وبمعنى قَصَدَ.

ومن الديوانِ نفسه، تستوقِّفنا كلمة «باه» في قصيدة «فانتازيا الناي» :

«النايُ، ناح النايُّ صاح النايُّ في شجر النخيلِ

شجر النخيل سيشتهينا. مَوْهينا وادخلي باة الصهيل»²⁶⁹

الباه والباهة في اللسان النكاح، وقيل : الباه الحظ من النكاح. وقال الجوهري : الباه

مثل الجاه، لغة في الباءة وهي الجماع.²⁷⁰

ومن قصيدة «من فضة الموت الذي لا موت فيه» الواردة ضمنَ المجموعة الشعرية نفسها هي أغنية، هي أغنية يوردُ درويش لفظاً آخرَ غريباً يشير إلى الموت. يكتب :

«كم مرةً ستعيدُ للأُمِّ المسيحَ على طبقٍ

من فضة الموت الذي لا موت فيه ولا درج..

كم مرةً ستعيدُ للأشياءِ أولها وللأسماءِ فكرتها البسيطة

كم مرةً ستمرُّ وحدك في «الطريق إلى دمشق»، ولا ترى

غير الفراغ المرَّ، يا صحراءِ كوني نعمةً، كوني صغيرة

لتمرَّ قافلةُ الدعاءِ وقبضةُ القمحِ الأخيرة

كم مرةً ستكونُ آخرَ من يكونُ ولا يكونُ؟»²⁷¹

فـ «درجوا : ماتوا ولم يخلفوا عقبا طووا طريق النسل والبقاء. ويقال للقوم إذا

انقرضوا : درجوا. وفي المثل : أكذب من دب ودرج، أي أكذب الأحياء والأموات.

267 عمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص. 17.

268 مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص. 2.

269 عمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص. 64.

270 ابن منظور، 1994، لسان العرب، ص. 380.

271 عمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص. 99.

وقيل : درج مات ولم يخلف نسلًا، وليس كل من مات درج.²⁷²
ومن ديوان أحبك أو لا أحبك، تثير انتباهنا كلمة «تفترع» الواردة في قصيدة
«أغنيات حب إلى أفريقيا»، يكتب درويش :

عينك كالحب المفاجئ
كالبراءة حين تُفترعُ البراءة.
مرّ المغني تحت نافذة
وأعلن يأسه²⁷³

يعتمد درويش، في هذه القصيدة، إلى توظيف فعل «تفترع» مَبْنِيًا إلى المجهول،
ومُسندًا إلى البراءة. وقد وَرَدَ هذا اللفظُ الغريبُ بِمَعْنَى أَدْمَى الشَّيْءِ. حَيْثُ : «افترع
البكر : افترضها، الفُرْعَةُ دَمُهَا، وَقِيلَ لَهُ افترعُ لَأَنَّهُ أَوَّلُ جَمَاعِهَا؛ وَهَذَا أَوَّلُ صَيِّدِ فَرْعَةٍ
أَيُّ أَرَأَقُ دَمَهُ».²⁷⁴ و«افترع البكر : فَرَعَهَا أَيُّ أَدَمَاهَا».²⁷⁵

لنْ تَنْتَفِي الألفاظُ الغريبة عن مجموعة أخرى هي : حصار لدائع البحر، ففي قصيدة
«بيروت»، يكتب درويش :

أهذي، رُبَّما أبدو غريباً عن بني قومي
فقد يفرنقُ الشعراءُ عن لغتي قليلاً
كي أنظفها من الماضي ومنهم..
لم أجد جدوى من الكلمات إلا رغبة الكلمات
في تغيير صاحبها...²⁷⁶

يتمثل الشاهدُ في هذه الأبيات المُدرّجة في كلمة «افرنق» . وتفيدُ هذه الكلمة :
«افرنقوا عني : أي انكشفوا وتنحوا عني، قال ابن الأثير أي تحولوا وافرّقوا، والنون
زائدة»²⁷⁷. وكذلك أفادت الكلمة هذا المعنى في المقطع المشار إليه.

272. ابن منظور، لسان العرب، ص. 1353.

273. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 85.

274. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص. 3395.

275. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص. 684.

276. محمود درويش، حصار لدائع البحر ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 512.

277. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص. 3403.

وفي مديح الظل العالي، القصيدة التسجيلية التي وثّقت للاجتياح الإسرائيلي للبنان سنة 1982، يعتدّ محمود درويش لفظاً غريباً يتمثل في : «نثاري».

ماذا تبقى منك غير قصيدة الروح المحلّق في الدخان قيامةً
وقيامةً بعد القيامة ؟ خذْ نثاري

وانتصر في ما يُمزّق قلبك العاري،

ويجعلك انتشاراً للبذار²⁷⁸

وقد جاء في لسان العرب عن مادة «نثر» : «نثر الشيء بيدك ترمي به متفرقا، مثل نثر الجوز واللوز والسكر. وكذلك نثر الحب، إذا بذر وهو النثار، والنثار بالضم ما تناثر من الشيء».²⁷⁹

ومن الألفاظ الغريبة التي أوردها محمود درويش مُفردةً «عسس». ففي قصيدة «رحلة المتنبي إلى مصر» من ديوان حصار لمذائح البحر، يكتب درويش:

فأرمي القلب من سأمي إلى عسس الأمير

وقد تساوى الحبل والمحكوم

هل وطني قصيدتي الجديدة؟²⁸⁰

يتّصل اللفظ الغريب في هذا المقطع بمُفردة «عسس»، والتي جاء شرحها في اللسان كما يأتي : «عس يعس عسسا وعسا : أي طاف بالليل. والعسس : اسم منه كالطلب، وقد يكون جمعا للعاس كحارس وحرس».²⁸¹ و«العسس : من يطوف بالليل يحرس الناس ويكشف أهل الرية، جمع عسس وعساس وعساسة».²⁸²

وبتأمل هذه الألفاظ الغريبة، من جديد، وفي كليتها، يتبدّى لنا أنّها ليست ذات قرابة دلالية، بل دلالاتها متنوعة ومختلفة. كما أنّنا نجد صعوبة في نطق بعضها، إما لتنافر حروفها، أو لاجتماع حروف ثقيلة في بناء الكلمة الواحدة مثل «يفرنقع». من جهة أخرى، يمكننا أن نقف، أيضاً، على رغبة درويش في الثورة على بعض المفردات الغريبة، وذلك

278 محمود درويش، مديح الظل العالي ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص-ص. 334-335.

279 ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص. 4239.

280 محمود درويش، حصار لمذائح البحر ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 423.

281 ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص. 2941.

282 مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص. 600.

ياحياء أفعال عربية مُهملة مثل : «يجتزنا».

4.2 الانفتاح على الدخيل

راهن محمود درويش، منذ ديوانه الأول، على بناء مُعجم شعري تتبدى فيه ذاتيته؛ وذلك انطلاقاً من بناء خطاب شعري يقوم على تفاعل أساء التراث الإنساني بالفاظٍ عامية، وأخرى غريبة. والملاحظ أن الشاعر قد راهن أيضاً، في هذا البناء، على الفاظٍ أخرى لا تنتمي إلى اللغة العربية، وإنما تبدو من صميمها، وهي التي نسميها «الألفاظ الدخيلة». ويوظف درويش هذا النوع من الألفاظ توظيفاً واسعاً، بحيث تتبدى من جسد العربية، وذلك بالنظر إلى شيوع تداولها بين متكلمي العربية.

لقد وسع درويش من دائرة الألفاظ الدخيلة التي يعتمدها، وأدخل مفردات كثيرة تنتمي إلى لغات متعددة. على أنه أحدث عليها مجموعة من التغيرات في أصواتها أو مقاطع النبر فيها، بالنظر إلى أن اللغات تُخضع الكلمات الدخيلة لنظامها المقطعي، فيتعرض اللفظ الدخيل لتحريف في أصواته، وطريقة نطقه، فيبدو، أحياناً، بعيداً عن صورته الأصلية، ويضطرب بخصوص اللسان المستقبل.

وسنعمد، في تناوّلنا لحضور الألفاظ الدخيلة في المنجز النصي لدرويش، جدولاً يُشير إلى اللفظ وموقعه ضمن الأعمال، ثم معناه في لغته الأصلية، على أننا سنتجنب إثبات المقاطع الشعرية، تجنباً لكل إطالة يمكن أن يقع فيها البحث، أو خوض في دلالية ليست من أهدافنا.

اللفظ الدخيل	أصله ومعناه	المصدر
أخطبوط ²⁸²	حيوان بحري له ثمانية أرجل في رأسه، يوناني : Octapuos. ومعناه الأصلي ذو ثمانية أرجل.	ف. عبد الرحيم، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، دار القلم دمشق، 2001، ص. 8.
الإسبرين ²⁸³	دواء على شكل أقراص بيضاء. لعلاج الحمى والالام.	

283. هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، ص. 80.

284. جذارية، ص. 78.

<p>إسمنت²⁸⁴</p>	<p>الإسمنت إيطالي Cemento وهو الشيد نفسه¹. أما الإسمنت المسلح فهو الخرسانة المدعمة بأسلاك الحديد فهو ترجمة للتعبير الفرنسي Beton armé.</p>	<p>- طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصولها بحروفه، دار البستاني للنشر والتوزيع، بيروت، 2008، ص. 37.</p> <p>- ف. عبد الرحيم، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، مرجع سابق، ص. 12.</p>
<p>الإسفلت²⁸⁵</p>	<p>يوناني Asfaltos وهو القار. والإسفلت زفت تطلّى به الطرق واشتقوا منه فعلا وقالوا: سفلت الشارع أي عاجله بالإسفلت، فالشارع مسفلت.</p>	<p>طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصولها بحروفه، مرجع سابق، ص. 33.</p>
<p>الأوكسجين²⁸⁶</p>	<p>يوناني، مركب من Oxys أي حامض، و Gennao أي ولد. وأصل معناه مولد الحامض، سمي بذلك لاعتقاد علماء الكيمياء أن جميع الحوامض تحتوي على الأوكسجين.</p>	<p>ف. عبد الرحيم، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، ص. 15.</p>
<p>آلو²⁸⁷</p>	<p>كلمة تبدأ بها المكاملة الهاتفية، فرنسي Halo. وقد ورد هذا اللفظ الدخيل في سياق استدعاء الشاعر للمموروث الديني (يسوع/ محمد/ حبقوق)</p>	<p>نفسه، ص. 16.</p>

28. أعراس ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 248.

28. أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى 1، ص. 54.

28. أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 83.

28. عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى 1، ص. 164.

الأوبرا ²⁸⁸	مسرحية غنائية إيطالية Opera.	نفسه، ص. 18.
بار ²⁸⁹	البار : محل مخصص في الفنادق وغيرها لشرب الخمر وجمعه بارات، إنجليزي Bar.	نفسه، ص. 25.
البترو ²⁹⁰	البترو ²⁹⁰ : فرنسي Pétrole. وأصل معناه زيت الصخور، وهو مركب من Petra أي الصخر وOleum أي الزيت. والبديل العربي للفظ هو النفط.	نفسه، ص. 32.
البرلمان قصيدة "خطب الديوان الموزونة" (قصيدة غير منشورة بأي ديوان)	البرلمان : مجلس النواب وجمعه برلمانات. أصله فرنسي Parlement.	نفسه، ص. 27.
الباهارسيا ²⁹¹	اسم مرض شائع في مصر، أصل تسميته إنجليزي؛ وهو اسم دودة تسبب هذا المرض، سميت باسم العالم ثيودور بهارس.	نفسه، ص. 37.
بوليس ²⁹²	شرطة، وأصل الكلمة إنجليزي Police.	نفسه، ص. 44.

288. أغراسي ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 249.

289. مديح الظل العالي، ص. 33.

290. محاولة رقم 7 ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 129.

291. نفسه، ص. 178.

292. حصار المدائح البحر ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 454.

جغرافيا ²⁹³	يوناني مركب من Ge أي أرض و Garfo أي كتب ووصف، مرادفه تخطيط الأرض ووصفها.	طويا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصولها بحروفه، مرجع سابق، 20.
ديناميت ²⁹⁴	مادة ناسفة معروفة، فرنسي Dynamite.	ف. عبد الرحيم، 2001، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، مرجع سابق، ص. 75.
سجارة ²⁹⁵	لفافة دقيقة من التبغ.	المرجع نفسه، ص. 78.
فانتازيا ²⁹⁶	أي خيالي أو حلم جميل	
القيثار ²⁹⁷	القيثار : يوناني Kithara وهي آلة طرب ذات ستة أوتار.	1. طويا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصولها بحروفه، مرجع سابق، ص. 109.
كاكي ²⁹⁸	نسيج رمادي اللون تفصل منه ملابس عسكرية ويبدو أن صيغة كاكي بالكاف من الإيطالية Kaki.	ف. عبد الرحيم، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، مرجع سابق، 115.

293. أحبك ولا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 102.

294. عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى 1، ص. 162.

295. أغراس ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 254.

296. هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، ص. 62.

297. أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى 1، ص. 76.

298. حصار لدائع البحر ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 513.

لغم ³⁰⁰	تركي، معناه قنّاة ومجرى Orygma في اليونانية معناه حفرة، والمراد به حشوة بارود تدس في ثقب الصخور فتتسفعها.	نفسه، ص. 67.
متر ³⁰¹	وحدة الطول في النظام المترى وجمعه أمتار. وأصله يوناني معناه قياس وهو الأصل في قياس المساحة.	- ف. عبد الرحيم، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، مرجع سابق، ص. 134.
نابالم ³⁰²	مادة نفطية محرقة جدا تستعمل في القنابل (مادة نفطية محرقة جدا تستعمل في القنابل (إنجليزي).	- طويبا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصولها بحروفه، مرجع سابق، ص. 68.
الويسكي ³⁰³	من المشروبات الروحية، إنجليزي Whisky عن اللغة الغيلية، وهي إحدى لغات اسكتلندا وأصل معناه : ماء الحياة.	ف. عبد الرحيم، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، مرجع سابق، ص. 141.
		نفسه، ص. 148.

300. العصافير غوت في الجليل ضمن الأعمال الأولى 1، ص. 275.

301. هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، ص. 62.

302. أحبك ولا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 102.

303. حصار لدائع البحر ضمن الأعمال الأولى 2، ص. 513.

يدلُّ هذا الجردُّ الذي أنجزناه في مستوى الألفاظ الدخيلة الموزعة في أعمال محمود درويش، والتي لم نوردْ إلا بعضاً منها لأسباب منها عدمُ الإطالة، على أنَّ هذا الأخير قد جعلَ منها ركيزةً أساساً لمنجزه النصي. كما يُشيرُ هذا الجردُّ إلى تنوعِ مصادرِ الشاعر، والتي كانَ الفكرُ الغربيُّ أحدَ دعائمها. من جهةٍ أخرى، يبدو أنَّ الشاعرَ قد وظَّفَ ألفاظاً دخيلةً ذاتَ التصاقٍ وثيقٍ بمظاهرِ الحياة العامة؛ الاجتماعية منها والفكرية والسياسية. كما أنَّ ألفاظاً مثل : البورجوازي والفاشي والإيديولوجي تُكشِّفُ عن ملامحٍ من شخصية الشاعر الفكرية.

تتطلَّبُ الزاوية التي ننظرُ منها إلى المعجمِ الشعري، في أعمال محمود درويش، مقارنةً تنبني على تفاعلٍ جميعِ عناصرِ هذا المعجم. فبناءً القصيدة لدى الشاعر يتأسس على تواشُّجِ أسماء من التراثِ الإنساني وألفاظٍ عامية إضافةً إلى ألفاظٍ أخرى دخيلة، بحيثُ تبدو مندغمةً في الخطاب الشعري لدرويش، وذلك ما يؤسِّسُ ذاتيته. فباللغة، كما يرى عز الدين الشتوف، تعبِّرُ الذات عنْ مُمكنها، يكتب :

«ففي التاريخ والمجتمع واللغة تستطيعُ الذات أن تخلُقَ مُمكنها بالكتابة من حيث هي ممارسةٌ ماديةٌ للتأمل، لكن الانهماجَ بالذات يفترضُ وجودَ وعي الذاتِ نفسها بتلك الممارسة خارجَ أية مراقبةٍ لمعنى ما تُكتبُ، بل لمعنى الكتابة نفسها. وعلى هذا الأساس تستطيع أن تُغيَّرَ أماكنُ تأملها دون إفراطٍ في ذلك الانهماجِ لتكونَ مُمارستها تاريخيةً فعلاً.»³⁰⁴

لقد ترسَّخَ لدى الباحثين أنَّ المعجم الشعريَّ يختلفُ عن المعجم اللغوي، إذ بالرَّغم من أنَّ كليهما مصدرُهُ اللغة، إلَّا أنَّ المعجم الشعري لا يتوقَّفُ عندَ المعنى المعجمي للكلمة فحسب، ولكنه يخرجُ بها عن دالاتها الأصلية إلى أخرى مُشتقة من الجذر اللغوي ومنحرفة عنه في كثير من الأحيان. فانتقاء المعجم اللغوي وتوظيفه ضمن سياقٍ مخصوصٍ يدلُّ على دِراية أسلوبيَّة؛ لأنَّ «إحدى تُميزات اللغة الأدبية هي تعويلُها المطلق على طاقتها الإيحائية دونَ الطاقة التصريحية. وبهذه الطاقة تتكشَّفُ لغةُ المؤلِّف وذاتيته، فالكلماتُ تكتسبُ مدلولاتها الخاصَّة والمميزة عبْرَ العمل المشترك للسياق»³⁰⁵.

304. عز الدين الشتوف، شعوية محمد بنيس، مرجع سابق، ص. 39.

305. أمبرتو أيكو، «المرسلة الشعرية» في مجلة الفكر المعاصر، نص مترجم، العدد 18-19، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1982، ص. 103.

بنى محمود درويش، خلال تجربته الشعرية، صرحاً معجمياً له ذاتيته الخاصة. وقد تأتى للشاعر هذا الثراء اللغوي انطلاقاً من حرصه على إغناؤه دوماً بالقراءات، والانفتاح على التاريخ والأسطورة والخطاب الديني، وقد كان درويش واعياً بمركزية المعجم في بناء النص الشعري بما يتلاءم وذاتيته في الخطاب، كتب :

«كان خوفي أن يكون معجمي الشعري أفقر [...] ربما عوالم المتناقضة التي أشعر بها من حولي، لكل منها معجم مختلف عن الآخر. يعني أنني أضع السماوي إلى جانب الأرضي، الميتافيزيقي إلى جانب المادي [...] أحب هذه العلاقات القائمة بين المتناقضات وهي تحتاج إلى لغة تحمل هذا التوتر. ولا أخفيك أنني أقرأ كثيراً. [...] لدي رياضة يومية، أفتح «لسان العرب» كل صباح بطريقة عشوائية وأقرأ عن كلمة ما، وعن تاريخها وأصلها، وعن الاشتقاقات التي خرجت منها. وأكتشف دوماً أنني لا أعرف العربية جيداً.»³⁰⁶

يعلن هذا التصريح، بشكل مباشر، عن اهتمام وعناية درويش بالمعجم، بما هو بنية تتأسس على المؤلفات بين أنساق مختلفة؛ لها الإيروسي والصوفي والسماوي والأرضي والميتافيزيقي والمادي، إضافة إلى البحث في لسان العرب، بما يعنى المعجم ويقوّيه.

3. بنية التركيب في القصيدة

إذا كنّا قد وقفنا في المحورين السابقين على مفهوم اللغة، والمعجم الشعري في المنجز النصي لمحمود درويش، فإننا نقارب، هنا، البنية التركيبية التي يتأسس عليها خطابه الشعري؛ وذلك من حيث طريقة تنظيمها في الخطاب. فهذا الأخير، في أساسه، يبنى على عناصر لغوية، وبقدر ما تتأتى للشاعر إمكانية المؤلفات بينها، فإن ذاتيته تتبدى في الخطاب الشعري، إذ إن إبداعية العمل الأدبي تبرز انطلاقاً من طبيعة اللحمة التركيبية التي ينصبغ بها. تكتبُ يمنى العيد :

«إن الجمالية في النص الأدبي ماثلة في نظام التركيب اللغوي للنص، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات، كما في بنية الزمان والمكان، التي تولد فضاء النص، وتخلق للفعل فيه مسافة ينمو فيها، وأرضاً يتحقق عليها، فينسج العلاقات على أكثر من محور تقاطع وتلتقي وتتصادم وتخلق غنى النص، وتعدد إمكانيات الدلالة فيه»³⁰⁷.

306. محمود درويش، «محمود درويش: ولدت على دفعات» في مجلة الكرمل، العدد 86، مرجع سابق، ص. 24.

307. يمنى العيد، في القول الشعري، مرجع سابق، ص. 127.

ومعلوم أن كل تأسيس لغوي، يقوم بالأساس، على محورين هما محور الاختيار والتأليف.³⁰⁸ ويرى ياكبسون أن تحديد الوظيفة الشعرية في أي نص فني لا يتم إلا داخل قانون عام للغة الشعرية. ولأجل ذلك عاد ياكبسون إلى مبدأ المحورين الذي عرّضه سوسير وهما : محور الاختيار ومحور التأليف. كما أن الشاعر، وكما يكتب Gerard Dessons جيران دوسون «ينتقي، بوعي أو بغير وعي، الكلمة الدالة من بين كلمات أخرى تؤدي المعنى نفسه ويركبها مع كلمات لإنتاج المعنى».³⁰⁹

إن الشاعر عندما يعمل على اختيار تركيب ما، فإنه، بالمقابل، ينفي أشكالاً أخرى عديدة وممكنة. وتتحدد، انطلاقاً من هذا الاختيار، القيمة الأدبية للعمل الشعري. فالذي يخلق التمايز بين المبدعين ليس هو اختيار المفردات، وإنما عملية التأليف بينها. فـ «لو كنا نعني باللغة (الشعرية) مجرد مجموعة من الكلمات لم تكن هناك لغة شعرية خاصة، أما لو كنا نعني بها تراكيب مكونة من كلمات، ومصنوعة بأنساق معينة، فلا شك إذن من وجود لغة شعرية، لا تتميز عن سواها بمضمونها وإنما ببنيته».³¹⁰

تخضع اللغة العربية، نظرياً، لنظام معين في ترتيب المفردات. لكن هذا النظام يتعرض، في مستوى الممارسة، وفي أحيان كثيرة، لنوع من التغيير، بما هو خرق تبنيه اللغة، وتؤسس له انطلاقاً من العلاقات التي تقيمها عناصر الجملة فيما بينها. وبالنظر إلى الإمكانيات التعبيرية والتركيبية التي تقوم عليها اللغة العربية، وعدم تقيدها بالترتيب داخل الجملة، فإن الشعراء، عموماً، قد توجهوا بلغتهم الشعرية من الجمود إلى الحركة. ولكن على الرغم من هذه الإمكانيات المتاحة أمام الشعراء، إلا أن لكل منهم حيزاً تركيبياً خاصاً به، يتحرك داخله، ويجعل منه إطاراً تتشكل فيه ذاتيته في الخطاب.

وتناولنا للظواهر التركيبية، التي تنبني عليها لغة درويش، يسهم في الكشف عن خصوصية التركيب لديه. إذ تخضع طريقة ترتيب المفردات داخل الجملة إلى عدة عوامل؛ نحوية وصرفية ودلالية وصوتية. وتركيز الشاعر على أحد هذه الجوانب، يؤثر في اللغة تأثيراً مباشراً؛ ذلك أن تحريك المفردات أفقياً إلى الأمام أو إلى الخلف، تنتج عنه ظاهرة التقديم والتأخير، وظاهرة الاعتراض، وهو الأمر الذي يؤدي إلى تغيير في الدلالة.

308. يمكن الرجوع إلى رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1988، ص. 33.

309. Gerard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Bordas, Paris, 1993p. 87.

310. صلاح فضل، نظرية البنائية، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، 1980، ص. 349.

1.3. البناء بالقلب : بين التقديم والتأخير

يَنْدِرُجُ اشتغالنا على ظاهرة التقديم والتأخير ضَمْنِ اهتمامنا بالتركيب عند محمود درويش. وقد حَظِيَتْ هذه الظاهرة بعناية كبيرة من طَرَفِ البلاغيين والنحاة. إذ إنَّ النحاة يَعْتُنُونَ بها للكشف عن الرُّتَبِ المحفوظة الثابتة، والرُّتَبِ المتغيرة في الجملة، وما يَجُوزُ أن يتقدَّم على غيره وما لا يَجُوزُ. أما البلاغيون والأسلوبيون فتَوَجَّهُوا إلى البَحْثِ في القيمة الدلالية والفنية في النص الشعري، انطلاقاً من أنه لا يَحْدُثُ تقديم أو تأخير إلا لغرض بلاغي مخصوص، ونَجِدُ لهذا المبدأ صدقاً في كتابات النقاد : «إن الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف، وأن المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة»³¹¹. من جهته، قسَّم عبد القاهر الجرجاني التقديم إلى قسمين رئيسين :

«تقديم يقال إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقرته مع التقديم على حكمه الذي عليه، وفي جنسه الذي كان فيه. [...] وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم، وتجعله باباً غير بابه، وإعراباً غير إعرابه، وذلك أن تحيي إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ، ويكون الآخر خبراً له فتقدم تارة هذا على ذاك وأخرى ذاك على هذا»³¹².

يَعَمَدُ الشَّاعِرُ إلى تحريك مفردات معجمه من أماكنها الأصلية، أفقياً، في اتجاه الأمام أو الخلف، ليُحَقِّقَ هدفاً ما. وعلى هذا الأساس، يُؤدِّي هذا التحريك الأفقي، بما هو إعادة ترتيب مواقع الكلمات داخل الجملة، وظيفةً بنائيةً في القصيدة، ويكشفُ عن الشكل البنائي الذي يميلُ إليه الشاعر من بين أشكال التقديم والتأخير، كما يكشفُ، من جهة أخرى، عن قُدْرَةِ الشَّاعِرِ على توظيفه في بناء النص الشعري، والتنصيب على ذاتيته في الخطاب الشعري.

عَلَى أَنَّ الشُّعْرَاءَ المعاصرينَ لَمْ يَدَّخِرُوا جُهداً في توظيف التقديم والتأخير، بما هما ظاهرتان لغويتان تتوجَّهان نحو إعادة ترتيب مواقع الأدلة وفق قوانين لا يألُفها المعيار. إضافةً إلى أن «استعمال التقديم والتأخير جانب لغوي صرف، له أهميةً بليغة في إعادة تركيب اللغة بنقلها من المستوى اليومي إلى مجال أكثر انفتاحاً»³¹³.

311. عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد الأدبي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980، ص. 213.

312. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمد رشيد رضا، مكتبة صبيح، الطبعة السادسة، 1960، ص. 82.

313. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة ببنوية تكوينية، مرجع سابق، ص. 197.

وتجدرُ الإشارةُ إلى أن تتبّع حركة المفردات داخلَ التركيب الجُملي، يرتبطُ بالتأويل الدلالي ارتباطاً وثيقاً، بالنظرِ إلى كَوْنِ العناصرِ السطحية التي نَنكَبُ عليها بالدرسي والتحليل، عناصرٌ متحوّلةٌ ومختلفةٌ عن تلك العميقة. على أن ما سنَقِفُ عليه، هنا، يرتبطُ بالأشكال التركيبية البارزة بشكْلٍ جليّ في تركيبِ الجُملة النحوية عند الشاعر.

1.1.3. تقديم الجار والمجرور

يدلُّ الافتتاحُ بمقاربةٍ تقديم الجار والمجرور، في أعمال محمود درويش، على هيَمَتِها وخصوصيتها في التركيب عند الشاعر. إذ تُعدّ هذه الظاهرةُ من أكثرِ الظواهرِ بروزاً في مُستوى الصياغة لديه، ومَرَدُّ ذلك سببان :

أولاً: سِرُّ الشاعر نحوَ تحطيم القواعدِ الثابتة، مُحتدياً بالشعراء المعاصرين، انطلاقاً من اختيارِ مواقعٍ مختلفةٍ للجارِ والمجرور، غيرَ تلك التي أَلَفَهَا القارئُ.

ثانياً: خصوصيةُ الجار والمجرور نفسه، الذي لا يَحْتَفِظُ بِرُتَبَةٍ معينة في بناءِ الجُملة عموماً، وعلى هذا الأساس، فإنَّ تحريكَهُ أَفْقِيّاً، يكونُ أكثرُ يُسرّاً من غيره. ولمحمود درويش صُورٌ متعدّدة في توظيفِ هذه الظاهرة، هي :

أ- تقديم الجار والمجرور على المفعول به

يكتب درويش في قصيدة «تموز والأفعى» :

تموز... يرحل عن بيادرنا

تموز... يأخذ معطف اللهبِ

لكنه يبقى بخربتنا

أفعى

ويترك في حناجرنا

ظماً³¹⁴

بتأملِ الأبيات، والكلمات التي تحتها خطُّ، يتبدّى لنا تقدُّم الجار والمجرور (بخربتنا) و(في حناجرنا) على المفعول به (أفعى) في الجملة الأولى، و(ظماً) في الجملة الثانية. والملاحظُ أن التقديمَ قد جاء لتخصيصِ المكان وإبرازه. كما يتقدّم الجار والمجرور، مع مكمّلاتٍ إضافية على المفعول به، كمجملة الصلة أو المضاف إليه، ومثال ذلك ما أوردَهُ الشاعر في قصيدة «مطر ناعم في خريف بعيد» من مجموعة العصافير تموت في الجليل :

314. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى، مرجع سابق، ص. 114.

وأنا لا أريد

من بلادي التي ذُبَحْتَنِي

غير منديل أُمِّي

وأَسباب موت جديد...³¹⁵

تقدّم الجار والمجرور وجملة الصلة (من بلادي التي ذبحتني) على المفعول به (غير). وقد ساعدَ التقديم على إبراز خصوصية المكان (بلاده دون غيرها)، وأكد على معاني الألم والعذاب التي تعيشها الذات بعيداً عن هذا المكان. أمّا وقوع المفعول به (منديل) الذي نابت عنه (غير) إعرابياً، بعد كل تلك المعاني يشدّد على تعلّق الذات بالوطن ورغبتها في الاتصال به.

ب - تقديم الجار والمجرور على الفاعل

لِمُقارَبة شكل جديد من أشكال تقدّم الجار والمجرور، نُورِدُ أبياتاً من قصيدة «في انتظار العائدين» التي ضمّها ديوان عاشق من فلسطين، يكتب درويش :

- يا صخرة صلي عليها والدي لتصون نائر

أنا لن أبيعك باللآلي.³¹⁶

لقد أحرّ الشاعرُ الفاعلَ (والدي)، مقابلَ تقديم الجار والمجرور (عليها)، سعياً لتأكيد المعنى وتقويته، وإبعاد أيّ تشكيك في العلاقة المُحقّقة بين الوطن والوالد.

ج- تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل

يكتب درويش في قصيدة «رباعيات» من أوراق الزيتون :

في ليالي البرد أحملك برمشي

وبأشعار على الشمس تطوف!!³¹⁷

قدّم الشاعرُ الجار والمجرور والمضاف إليه على الجملة الفعلية في البيت الأول، فيما أفادَ تصدّر الجار والمجرور للجملة التخصيص، وتحديد البعد الزمني للتركيب. وفي الاتجاه نفسه، يُقدّم درويش الجار والمجرور للتوضيح والتفصيل، ومثال ذلك :

315. نفسه، ص. 270.

316. نفسه، ص. 121.

317. نفسه، ص. 73.

أين إنسانيتي ؟ صحتُ

فسدَ الباب كي يبصرني خارجَه. يصرخ بي :

من فكرة في صورة في سُلَم الإيقاع تأتي المرأة المنتظرة.³¹⁸

د - تقديم الجار والمجرور في أسلوب القصر

وفي شكّلٍ رابعٍ من أشكالِ تقدُّم الجار والمجرور، يكتُبُ درويش في قصيدة «الحزن

والغضب» :

والريح عندك، كيف تُلجِمُها ؟

وما لك من سلاح

إلا لقاءَ الريح والنيران..

في وطنٍ مُباحٍ ؟³¹⁹

نلاحظُ، في الشاهد، تقدُّم الجار والمجرور (لك)، الذي وقعَ خبراً مُقدِّماً، على المبتدأ

(لقاء). ووُقعَ في جملةِ القصر، أفادَ قصرَه على المبتدأ، وكانَ بذلك اللقاء هو المقصود منْ

هذا التركيب.

هـ - تقديم الجار والمجرور، المتعلق بخبر محذوف، على المبتدأ

يكتُبُ درويش في قصيدة «من فضة موت لا موت فيه» من مجموعة هي أغنية، هي

أغنية :

في قوَّتِي ضعفتُ الممرُّ، وفي انكساري قوةُ المعنى. فماذا

لوهبٍ نعناعٌ على أقفاص نفسي، وارتفعتُ على حطامي

العالية³²⁰

قدّم الشاعر الجار والمجرور والمضاف إليه (في قوتي) في الجملة الأولى، و(في

انكساري) في الجملة الثانية، على المبتدأ في كلتا الجملتين، وكلٌّ منهما متعلّق بخبر محذوف،

وقد أفادَ تقديمُهما القصرَ والتخصيصَ؛ أي تخصيصَ المُسند إليه بالمُسند. كما أوردَ درويش

الجملتين متوازيتين في التركيب، ممّا ارتقى بالإيقاع في البيتين.

318 محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص. 74.

319 محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص. 68.

320 محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص. 97.

و- تقديم الجار والمجرور على الخبر

ومن ذلك بيتا الشاعر في قصيدة «نشيد ثالث» من ديوان أوراق الزيتون :

الدمع على الشهداء الأحياء

عار يا أُمِّي³²¹

تقدّم الجار والمجرور، إضافةً إلى النعت، على الخبر. والتقديم، هنا، يفيدُ تخصيصَ الحالة التي يرفضُ فيها الدمع. فإن قال الشاعر: «الدمع عار على الشهداء الأحياء»، كانَ الدمعُ مرفوضاً بجمليته أولاً، ثم يأتي بعد ذلك التخصيصُ. لذلك فقد نهضَ التقديمُ بإزالة التوهّم الذي يُمكنُ أن يتسرّب إلى ذهن القارئ في حالة تأخيره.

ح- تقديم الجار والمجرور في الجملة المنسوخة

يقدّم محمود درويش الجار والمجرور في الجملة المنسوخة، بشكلٍ كبيرٍ في أعماله، وبصورٍ مختلفةٍ أهمّها تقدّمه على خبر الناسخ، كما في الأبيات الآتية من قصيدة «موت آخر وأحبك» من مجموعة محاولة رقم 7 :

إن دمائي تطاردني، والحروب تحاربني، والجهات

تفتشني عن جهاتي

فأذهب في جهة لا تكون

كأنَّ يديك على جبعتي لحظتان³²²

قدّم درويش الجار والمجرور والمضاف إليه (الياء) على خبر كأن، ووقع بين اسميها وخبرها لإفادة التحديد المكاني وتخصيصه. من جهة أخرى، قدّم الشاعر، في موضع آخر، الجار والمجرور على الاسم والخبر، معاً، وجعلهُ متوسّطاً بين الناسخ ومعموليهِ في قوله من قصيدة «أبي» :

أشعل البرق أودية

كان فيها أبي

يربي الحجارا

من قديم... ويخلق الأشجارا³²³

321. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص. 45.

322. محمود درويش، محاولة رقم 7 ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 173.

323. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص. 153.

فقد تقدّم الجارُ والمجرور (فيها) على اسم كان (أي) وخبرها؛ الجملة الفعلية (يربي الحجار)، وقد أتى هذا التركيب بهذه الشاكلة رغبةً في إبراز أهمية البعد المكاني. كما يُقدّم درويش الجارَ والمجرور على النَّاسخ واسمِه وخبره في قوله من القصيدة السابقة :

في حوار مع العذاب

كان أيوب يشكر

خالق الدود... والسحاب! ³²⁴

صدرَ الشاعرُ الجملة الاسمية بالجار والمجرور والمضاف إليه سعيًا لإبراز حالة العذاب، وتعظيماً لموقف الصبر والتحمل الذي رافق تلك الحالة.

2.1.3. تقديم الظرف

إذا كانَ محمود درويش قد عمَدَ، كثيراً، إلى تقديم الجار والمجرور الذي حَقُّهُ التأخير، وهي العملية التي وسمت التركيب اللغوي لمحمود درويش، فإننا نعثُرُ ضمنَ أشعاره على شكلٍ آخرَ من أشكال التقديم؛ وهو المتعلّق بالظرف. على أنّ الأصلَ في الظرف أن يأتي متأخراً عن العناصر الأساسية البانية للجملة. ولكننا، مع محمود درويش، نعثُرُ له على مواقعٍ جديدةٍ مختلفةٍ ضمنَ الجملة، وهو ما يجعلُه يؤدي وظائفَ دلاليةً وتعبيريةً مختلفةً. وسنَقِفُ، فيما سيأتي، على بعض أشكالِ تقديم الظرف عند الشاعر.

أ- تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل

يكتب محمود درويش في «قصيدة الأرض» من ديوان أعراس :

وفي شهر آذار، مرّت أمام البنفسج والبنديقية خمسُ

بنات. سقطن على باب مدرسة ابتدائية. للطباشير

فوف الأصابع لون العصافير. في شهر آذار قالت

لنا الأرض أسرارها. ³²⁵

تقدّمتِ الظروفُ والمضافُ إليه والمعطوفُ (أمام البنفسج والبنديقية) على الفاعل (خمس بنات). وقد خصّصَ التقديمُ، في المثالِ المُدرج، مكانَ وقوع الحدث، وأبرزه في التركيب. على أنّ اقترانَ المضافِ إليه بالمعطوف، في الموضعِ نفسه، يوضّحُ بجلاءِ المفارقة

324. نفسه، ص. 154.

325. محمود درويش، أعراس ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 282.

بين السلام والحرب، إذ يرمز البنفسج إلى الأول، وترمز البندقية إلى الثاني.

ب- تقديم الظرف والمضاف إليه على المفعول به

يكتب درويش في قصيدة «عودة الأسير» ضمن مجموعة محاولة رقم 7:

والآن، ألفظُ قبل روحي

كلَّ أرقام النخيل

وكلَّ أسماء الشوارع والأزقة سابقاً أو لاحقاً

وجميع من ماتوا بداء الحب والبلهارسيا والبندقية³²⁶

نلاحظ، في هذا المقطع، تقدّم الظرف والمضاف إليه (قبل روحي) على المفعول به (كلّ). ووقوع الظرف متقدّماً على المفعول به، ومُتوسّطاً بينه وبين الفاعل يبرزُ البعد الزمني للتركيب. من جهة أخرى، يلاحظُ في البيت الأول تقديمَ ظرفٍ آخر هو (الآن) على الفعل والفاعل، ومجيؤه في صدارة الجملة؛ وذلك من أجل التركيز على اللحظة الزمنية التي انبثقت منها الدلالة. ومثال ذلك كثير في أشعار درويش.

ج- تقديم الظرف والمضاف إليه على الخبر

يتقدم الظرف، أحياناً، على الخبر، ويأتي متوسّطاً بينه وبين المبتدأ كما في المثال الآتي من قصيدة «بطاقة هوية»:

جذوري..

قبل ميلاد الزمان رست

وقبل تفتّح الحقب

وقبل السرو والزيتون³²⁷

نلاحظ، في هذا المثال، تقدّم الظرف والمضاف إليه (قبل ميلاد الزمان) على الخبر الذي جاء جملة فعلية (رست). وفي تقديم الظرف، هنا، دلالة على أهمية البعد الزمني في بناء الدلالة، وإبعاد الشكوك المرتبطة بانتماء الشاعر إلى أرضه ووطنه.

326. نفسه، ص. 178.

327. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى ١، مرجع سابق، ص. 81.

3.1.3. تقديم المفعول به

لمحمود درويش نمطان رئيسان في تقديم المفعول به هما :

أ- تقديم المفعول به على الفاعل

يكتب محمود درويش في قصيدة «أنا آتٍ على ظل عينيك»، من ديوان حببتي تنهض

من نومها :

أكلتُ فرسي، في الطريق، جرادة

مزقتُ جبھتي، في الطريق، سحابة

صلبتني على الطريق ذبابة³²⁸

تقدّمتِ المفاعيل (فرسي / جبھتي / ياء المتكلم) على الفواعل لأنها أعظم شأنًا، ولأنّها تُشكّل بؤرة التعبير في التركيب، فأكلُ الفرس، ومزقُ الجبھة، وصلبُ الشاعر، هي معاني ذات أولوية في التركيب، أمّا الفواعل فقد جاءت متأخرة، لأنّ دورها البنائي في الدلالة ضعيف، بحيث إنّ حذفها لا يؤثّر في المعنى كثيرًا. من جهة أخرى، فقد أدّى هذا التقديمُ غرضاً إيقاعياً، انطلاقاً من التماثل في التركيب بين الأبيات. إذ إنّ كلّ بيت يتكوّن، باستثناء تغيير جُزئيّ في البيت الأخير، من فعل + مفعول به + مضاف إليه (الياء) + جار ومجرور + فاعل، وهذا التماثل أغنى الإيقاع في المقطع الشعري.

ب- تقديم المفعول به على الفعل والفاعل

يقدمُ محمود درويش المفعول به على الفعل والفاعل، في صور متعددة منها أن يكون المفعول به ضميراً منفصلاً، ويأتي متقدّماً على الفعل والفاعل ليُفيد القصر والاختصاص، كما في المثال الآتي من قصيدة «أنا العاشق السيئ الحظ»:

ومن أنت يا سيّدي الحب حتى تُطيع نواياك أو نشتهي

أن نكون ضحاياك !

إياك أعبدُ حتى أراك الملاك الأخير على راحتِي.³²⁹

لقد تقدّم المفعول به (إياك) على فعله لإفادة القصر، أي أنّ العبادة مقصورة على الحب، ومنفية عن غيره في آن.

328. نفسه، ص. 341.

329. محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص. 51.

4.1.1. تقديم الخبر على المبتدأ

لن يكونُ وقوفنا في هذا العنصر على الخبر عندما يأتي شبه جملة، والمبتدأ اسماً نكرة؛ حيث إن التقديم في هذه الحالة يكون واجباً، ومن ثم تتقلص حرية الشاعر في تركيب الجملة. على أن المنجز النصي لدرويش يخفف بتقديم الخبر على المبتدأ عندما يكون المبتدأ ضميراً منفصلاً والخبر اسماً ظاهراً، ولنا في قصيدة «نشيد» من ديوان عاشق من فلسطين ما يؤكد ذلك، يكتب محمود درويش :

ذليل أنت كالأسفلت

ذليل أنت

يا من يحتمي بستارة الضجر

غبي أنت .. كالقمر³³⁰

تقدّم الخبران (ذليل) في البيت الأول، و(غبي) في البيت الرابع على المبتدأ (أنت)، وذلك لإفادة قصر المذلة والغباوة على المخاطب. على أننا نلمس حضور شكل آخر من أشكال تقدّم الخبر على المبتدأ، وإن كان شيوعه في الأعمال أقل، وهو المرتبط بمجيء الخبر متقدماً على اسم ظاهر يقع مبتدأ، كما في المثال الآتي :

غضبٌ يدي ..

غضبٌ فمي ..

ودماءٌ أوردتي عصيرٌ من غضب³³¹!

تقدّم الخبر (غضب) على المبتدأ (يدي) في البيت الأول، كما تقدّم الخبر (غضب) في البيت الثاني على الخبر (فمي). وقد أفاد تقديم الخبر، في هذا الموضع، تخصيص السند إليه (يدي، وفمي) بالسند (غضب)، فيكون الخبر المقدم مقصوراً، والمبتدأ المؤخر مقصوراً عليه : ما غضب إلا يدي / ما غضب إلا فمي.

5.1.3. تقديم الحال

شكل آخر من أشكال التقديم المهيمنة في أعمال محمود درويش، هو ذلك المتصل بتقدّم الحال على صاحبها، وعلى عاملها، كما في المثال الآتي من قصيدة «قال المغني» :

هكذا مت واقفاً

330. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى ١، مرجع سابق، ص. 161-162.

331. نفسه، ص. 15.

واقفاً متَّ كالشجر!³³²

تقدَّمتِ الحالُ (واقفاً) في البيت الثاني على صاحبها وعاملها معاً، وذلك لتأكيد المعنى الذي تُبرزه الحال؛ ودليل ذلك تكرارُ الحالِ بلفظها، ووقوعها مرّةً متأخّرةً عليها، ومُتقدِّمةً أخرى، على أنّ تقديمها إبرازٌ لها وتأكيدٌ لدلولها. وفي موضعٍ آخرٍ من أوراق الزيتون يكتب درويش مقدّماً الحال :

وحيداً أصنع القهوة

وحيداً أشرب القهوة

فأخسرُ من حياتي

أخسرُ النشوة³³³

نلاحظُ، في هذا المقطع، تقديمَ درويش للحال (وحيداً) على العاملِ وصاحبها، وذلك للإشارة إلى دورها في التركيب. فيتحوّل الغرضُ الأساسي من التركيب إلى تأكيد المعنى، وإبراز أثره في ذات الشاعر. من جهةٍ أخرى يلاحظُ أنّ محمود درويش لا يكتفي بتقديم الحال على صاحبها، بل يتعدّى ذلك إلى تقديمها على العاملِ أيضاً، لتكوّن أوّل ما تلتقطه عين القارئ.

6.1.3. تأخير الفاعل

من الأشكالِ التركيبيّةِ البارزة في المنجز النّصي لمحمود درويش، تأخيرُ الفاعلِ عن الفعلِ بصورةٍ لافتةٍ للانتباه. ويأتي تأخيرُ الفاعلِ لتأديةٍ غايةٍ جماليّةٍ أو دلاليّةٍ كالتركيز على الحدث، أو خلق نوعٍ من التّرقّبِ لمعرفةِ الفاعلِ، ممّا يزيدُ من تعلّقِ القارئ بالنّص، ومن ذلك ما أورده الشاعر في قصيدة «حجرة العناية الفائقة» :

لدينا كثير من الوقت، يا قلب، فاصمُدْ

ليأتيك من أرض بلقيس هدهد³³⁴.

يقدّمُ المقطعُ، المشار إليه أعلاه، وجهاً آخر من أوجه تأخر الفاعل (هدهد)، مقابل تقدّم المفعول به (الكاف) والجار والمجرور والمضاف إليه. على أنّ الغاية من ذلك التشويق إلى معرفة الفاعل، والرغبة في تجديد البنية التركيبيّة للجُملة.

332. نفسه، ص. 96.

333. نفسه، ص. 39 - 40.

334. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 46.

وبالجُملة، يُعدُّ اعتمادُ الشاعر، في مُمارسته النصية، على ظاهرة التقديم والتأخير، بمثابة سعي نحو تجديد البنية التركيبية ودَجمها في بناء خطابهِ الشعري. على أن ما ثَمَّ الوقوفُ عليه من تقديم الجار والمجرور، والظرف، والمفعول به، وتقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم الحال، وتأخير الفاعل، ليست وحدها أوجهُ التقديم والتأخير الحاضرة في أشعار درويش، بل إننا نَعثرُ ضَمَنَ مُنجزه النصي على أوجه أخرى لهذه الظاهرة، كتقديم الخبر في الجُملة المنسوخة³³⁵، وتأخير مَقول القول³³⁶، والتقديم في التركيب الشرطي³³⁷.

يَتَبَدَّى، انطلاقاً مما تَمَّت الإشارة إليه، أن ظاهرة التقديم والتأخير، ظاهرة بارزة في الخطاب الشعري لدرويش، بما هي استراتيجية في البناء، تكشف عن قدرة إبداعية للشاعر، ورغبة منه في إبدال طرائق التركيب، والعمل على التأسيس لذاتيته وفراذيه في بناء الخطاب الشعري. وبالجُملة، فإن الشاعر يستغل حرية حركة الجار والمجرور، والظرف، من أجل كَسر المعيار المألوف للجُملة النحوية، رغبة في الإيضاح أو التحديد المكاني أو الزماني أو تأكيد المعنى. وهي الأهداف التي تَنسَجِب على باقي أشكال التقديم والتأخير المعتمدة من طرف الشاعر.

2.3. الاعتراض وبناء الدلالة

يتقدَّم الاعتراض كمظهر آخر من مظاهر الحركة الأفقية، والذي يتَحَقَّق بإدخال عنصَر، أو أكثرَ بين طرفين متلازمين في المعنى والبناء، فيعملُ الاعتراضُ على الفصل بينهما. وبهذا الفصل يحدث تحريكٌ في عناصر التركيب عن مواضعها الأساسية في الجُملة؛ كإدخال الجار والمجرور، أو القسم، أو النداء، بين المبتدأ والخبر من جهة، وبين الفاعل والفاعل من جهة أخرى.

لقد تعرَّض البلاغيون القدماء لظاهرة الاعتراض، ووظفوها البلاغية بكبر عناية، متخذين من البُعد الدلالي أساس التفسير. ويكاد هؤلاء يَجْمعون على أن الاعتراض

335. أنظر : «كاد أن تقتلني الظنون»، من قصيدة «رسالة من المنفى» ضمن الأعمال الأولى ١، ص. 45.

336. يورد محمود درويش في قصيدة «تحدّ» مقطعاً يؤخر فيه مقول القول على القول، مقابل تقدم متعلقات متعددة : «سأقولها في غرفة التوقيف..... مليون عصفور» (نفسه، ص. 132 - 133).

337. ومن ذلك ما أورده الشاعر في قصيدة «ولاء» :

«أطعمتُ للريح أبياتي وزخرفها

إن لم تكن كسيوف النار.. قافيتي !» (نفسه، ص. 17).

نوع من التحريك الأفقي للعناصر اللغوية. فهذا أبو هلال العسكري يكتب في تعريف الاعتراض أنه : «اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه»³³⁸. أما ابن الأثير فيرى بأنه «كلام أدخل فيه لفظ مفرد أو مركب، لو أسقط ل بقي الأول على حاله»³³⁹. انطلاقاً مما تقدّم فإنّ الشاعر، واعتماداً على الاعتراض، يقوم بقطع التسلسل الدلالي كي يبيّنه، من جديد، على خصوصية ما له علاقة بالسياق، ثم يصل ما قطعه دون أن يؤدي ذلك إلى خلل في المعنى، أو إيهام في فهم الدلالة.

من جهته، راهن محمود درويش، على اعتماد ظاهرة الاعتراض، ووظفها توظيفاً له التعدّد والاختلاف؛ سواء بين عناصر الجملة الفعلية، أو بين عناصر الجملة الاسمية، أو بين عناصر الجملة الشرطية. على أنّه يمكن التنبّه إلى أنّ ظاهرة الاعتراض لا تشيع عند الشاعر بدرجة كبيرة، مقارنةً بظاهرة التقديم والتأخير التي تناولناها بالتحليل سابقاً. ويعني هذا الاستنتاج أنّ الجملة النحوية عند درويش تميل إلى التماسك النحوي، والتسلسل الدلالي، وهو ما لا يدع مجالاً لدخول عناصر إضافية تهدّد ذلك التماسك، أو تخلخل ذلك التسلسل.

1.2.3. الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية

تتعرّض عناصر الجملة الفعلية (الفعل والفاعل والمفعول به) إلى نوع من التحريك الأفقي، الذي يتيح الاشتغال أمام عناصر جديدة؛ تقع معترضة بين تلك العناصر الأولى. ويأتي الاعتراض بين عناصر التركيب، في شعر محمود درويش، على أنماط متعدّدة.

أ- الاعتراض بين الفعل والفاعل

يقع الاعتراض بين الفعل والفاعل بآليات متعدّدة، أبرزها الاعتراض بشبه الجملة. ولنا في قصيدة «المناديل» من ديوان عاشق من فلسطين ما يشير إلى ذلك :

كفنٌ مناديل الوداع
وخفق ريح في الرماد
ما لوحت، إلّا ودم سال

338. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوي، مكتبة عيسى الحلبي، القاهرة، 1952، ص. 441.

339. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الجزء الثاني، مطبعة الحلبي، القاهرة، 1939، ص. 183.

في أغوار واد

وبكى، لصوت ما، حينئذٍ

في شراع السندباد³⁴⁰

اعتَرَضَ الشاعرُ في البيت الخامس، من المقطع المُثَبَّت، بشبهِ جملةٍ (لصوت ما) بين الفعل والفاعل (بكى... حينئذٍ). ووقوعُ شبه الجملة معترضةً بين الرُّكَّتين الرئيسين للجملة يُفيدُ إبرازها، والتَّنبيةَ عليها.

ب- الاعتراض بين الفعل والفاعل من جهة، والمفعول به من جهة ثانية

وتجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ هذا النمطَ من أكثر أنماط الاعتراضِ بروزاً في أشعار محمود درويش. كما يتخذُ هذا النمط أشكالاً متعدّدة منها الاعتراضُ بجملة النداء. من ذلك ما كتبه درويش في قصيدة «عودة الأسير» من ديوان محاولة رقم 7:

قد زَيْفُوا يا مصر حنجرتي

وقامةٌ نخلتي

والنيل ينسى

والعائدون إليك منذ الفجر لم يَصِلُوا³⁴¹

وَقَعَ الاعتراضُ بجملة النداء (يا مصر) بين عناصر الجملة الفعلية (قد زيفوا حنجرتي) إبرازاً للمنادى، وسعيّاً إلى استحضاره في مُستوى التركيب، لاسيما وأنَّ الشاعر، في هذه القصيدة، يَكْشِفُ عن تعلُّقه الدائم بمصر، ورغبته في الإقامة بين أهلها. وهو ما أكَّده تكريرُ النداء في القصيدة عشر مرّات.

كما وظَّفَ محمود درويش، أيضاً، الاعتراضَ بجملة اسمية منسوخة، وذلك في قصيدة «المناديل»:

وتعوّدي ما دمت لي

موتي... وأحزان البعاد³⁴²

لقد اعتَرَضَت الجملة الاسمية المنسوخة (ما دمت لي) بين الفعل والفاعل من ناحية، والمفعول به من ناحية ثانية (تعوّدي... موتي). وبذلك، علّق الشاعر، بهذا الاعتراض،

340. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص. 135 - 136.

341. محمود درويش، محاولة رقم 7 ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 183.

342. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى 1، مرجع سابق، ص. 135.

حَدَّثَ الْمَوْتَ وَالْحُزْنَ عَلَى دَوَامِ عِلَاقَتِهِ بِالْمَحْبُوبَةِ. وَنَعَثُ فِي الْقَصِيدَةِ نَفْسَهَا عَلَى شَكْلِ آخَرَ
من أشكال الاعتراض هو المتصل بالجملة الفعلية، والتي تأتي، أيضاً، معترضة بين الفعل
والفاعل، والمفعول به :

رُدِّي سَأَلْتُكَ، شهقة المندبل

مزمارا ينادي..

فرحي بأن ألقاك وعداً

كان يكبر في بعادي³⁴³

وقعت الجملة الفعلية (سألتك) بين الفاعل والفاعل (ردي)، والمفعول به (شهقة)،
وأفادت الرغبة في تأكيد الحدث، وتحقيقه.

ج- الاعتراض بين المفعولين

وكما يقع الاعتراض بين الفعل والفاعل، أو بين الفعل والفاعل، والمفعول به، فإنه
يقع أيضاً بين المفعولين، ومن ذلك ما كتبه الشاعر في قصيدة «مغني الدم» :

ومغنيك الذي تاب عن النوم تسلى بالسهر

سيُسَمِّي طلعة الورد، كما شئت شرراً³⁴⁴

لقد وقعت الجملة الفعلية (كما شئت) بين المفعول الأول (طلعة) والمفعول الثاني
(شرراً). ومن ذلك، أيضاً، ما ورد في قصيدة «جندي يحلم بالزنا بق البيضاء» من آخر
الليل :

سألته، معذباً نفسي، إذن

صف لي قتيلاً واحداً.³⁴⁵

جاءت جملة (معذباً نفسي) معترضة بين المفعول الأول (الهاء) والجملة الفعلية التي
سدت مسد المفعول به الثاني (صف لي قتيلاً واحداً).

2.2.3. الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية

لا تقتصر ظاهرة الاعتراض، في المنجز النصي لمحمود درويش، على التوقع بين
عناصر الجملة الفعلية؛ من فعل وفاعل ومفعول به، بل نراها تمتد لتمس العناصر الرئيسة

343. نفسه، ص. 136.

344. نفسه، ص. 217.

345. نفسه، ص. 206.

للمجئمة الاسمية من مبتدأ وخير. على أن لهذا الامتداد أشكالاً متعددة وصوراً شتى، منها الاعتراض بمجئمة النداء، والتي نغثر في قصيدة معنونة بـ «حببتي تنهض من نومها»، من الديوان الذي يحمل العنوان نفسه، على مثال لها. يكتب الشاعر:

عيناك، يا معبودتي، هجرة

بين ليالي المجد والانكسار³⁴⁶

نلاحظ أن الشاعر فصل بين المبتدأ (عيناك) والخير (هجرة) في البيت الأول بمجئمة النداء (يا معبودتي). على أن الاعتراض، بمجئمة النداء، أفاد، هنا، التعظيم، والتأكيد على خصوصية الحديث إلى المُنَادَى. ومن أشكال الاعتراض المَوْظَفَة من طرف الشاعر الاعتراض بمجئمة الاختصاص. ولنا في قصيدة «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» ما يُشير إلى هذا التوظيف المختلف للاعتراض. يكتب الشاعر:

نحن الخارجين من العراء لتلبس الأشجار أثواب السماء نسير

ضدَّ المملكة

ضدَّ المغني حين يرضى

ضدَّ اعتقال المعركة!³⁴⁷

جاءت (الخارجين) مفعولاً به لفعل محذوف تقديره أُخْصِر. وقد وقعت جملة الاختصاص، بمتعلقاتها، بين المبتدأ (نحن) والخير الذي جاء بدوره جملة فعلية (نسير ضد المملكة)، بغرض التخصيص والتوضيح. ومن أوجه الظاهرة، أيضاً، الاعتراض بمجئمة اسمية تامة، وهو ما نجد له مثلاً في قصيدة «متر مربع في السجن»:

هو الباب، ما خلفه جنة القلب. أشياءنا - كل شيء لنا -

تتمهى. وباب هو الباب، باب الكناية، باب الحكاية. باب³⁴⁸

فجملة (كل شيء لنا) جملة اسمية مستقلة، جاءت مُعَرِّضَةً بين المبتدأ (أشياءنا) والخير (تتمهى). وكأنَّ الشاعر يقرّر في نفس المُتَلَقِّي أن كل شيء يملكه يأخذ هويته الحقيقية، دون استثناء.

346. نفسه، ص. 332.

347. محمود درويش، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 218.

348. محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية ضمن الأعمال الأولى 3، مرجع سابق، ص. 41.

3.2.3. الاعتراض بين عناصر الجملة المنسوخة

يكتب محمود درويش في قصيدة «الورد والقاموس»:

إنني أبحث في الأنقاض عن ضوء، وعن شعر جديد
آه.. هل أدركت قبل اليوم

إن الحرف في القاموس، يا حبي، بليد³⁴⁹

وقع الاعتراض، في البيت الثالث، بجملة النداء (يا حبي) بين اسم إن (المحذوف)، وخبرها (بليد). كما يأتي الاعتراض، في بعض أشعار درويش، بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة، أحياناً، بجملة فعلية، ففي قصيدة «أغنية حب على الصليب» يكتب الشاعر:

أحبك، كوني صليبي

وكوني، كما شئت، بُرجَ حمام

إذا ذوّبتني يداك

ملأت الصحاري غمام³⁵⁰

لقد اعترضت الجملة الفعلية (كما شئت) بين اسم كان (الياء) وخبرها (برج). وقد أفاد الاعتراض، هنا، شمولية الحبّ وشاعته، حيث يؤكد الشاعر محبته لمدينة القدس، سواء تسميت في عذابه، أو كانت سبباً في سلامته. كما وظّف درويش الاعتراض بين عناصر الجملة المنسوخة بجملة القسم، ومن ذلك ما أورده في قصيدة «وهم»³⁵¹ من ديوان أوراق الزيتون:

ما دمتُ حول لظى الشفاه.. أحومُ

يعتزّ فيها عمري المهزوم

حضن الملاك ضريحي المرحوم³⁵²

أنا عارفٌ أن الرماد نهايتي

لكنني - وحياء أبخل بسمه -

راضٍ بأي نهاية ما دام في

349. محمود درويش، آخر الليل ضمن الأعمال الأولى، مرجع سابق، ص. 188.

350. نفسه، ص. 180 - 181.

351. قام محمود درويش بحذف هذه القصيدة، إلى جانب قصائد «حبنا»، و«غزلية» و«الموعد الآخر» من الطبعة الصادرة بعد تلك التي اعتمدها. وهي بذلك إشارة، من جديد، إلى ظاهرة الحذف وإعادة الكتابة التي سار فيها درويش في أشعاره الأولى.

352. محمود درويش، أوراق الزيتون، دار العودة، بيروت، 1969، ص. 87.

اعترضت جملة القسم (وحياة أبخل بسمه) بين اسم لكن (الضمير المتصل)، وخبرها (راضي). وقد أدى القسم غرض التوكيد وإبراز مكانة القسم به. ومما يمكن الانتباه إليه هو أن الاعتراض بالقسم من أشكال الاعتراض النادرة عند درويش، سواء كان بين عناصر الجملة الفعلية، أو بين عناصر الجملة الاسمية، بل يمكننا أن نذهب إلى القول بأن القسم من الأشكال التركيبية النادرة في أشعار محمود درويش.

4.2.3. الاعتراض بين متمات الجملة

ومن الأشكال التركيبية النادرة، أيضاً، في أشعار درويش، الاعتراض بين متمات الجملة. على أن هذا النوع من الاعتراض يُحدث لدى القارئ نوعاً من الارتباك، حيث قطع الدلالة، ثم وصلها على النحو الذي نَقَفَ عليه في هذا المثال :

تركت الحبيبة - لم أنسها - في غروب الشجر³⁵³

وقعت الجملة الفعلية (لم أنسها) مُعَرَّضَةً بين المفعول به (الحبيبة) وشبه الجملة التي تقع حالاً (في غروب الشجر)، وفائدة الاعتراض، هنا، تأكيد العلاقة بين الشاعر ووطنه. ومن أمثلة وقوع الاعتراض بين متمات الاعتراض أيضاً :

يا جسرنا الممتد من فرح الطفولة -

يا صليب - إلى الكهولة

الآن/

نكتشف المدينة فيك

أه... يا مدينتنا الجميلة³⁵⁴

اعترضت جملة النداء (يا صليب) بين العناصر المتلاحقة دلاليًا (من فرح الطفولة إلى الكهولة)، وأربكت القارئ، وأبطأت تسلسل الدلالة في الأبيات.

وبالجملة، لم ييسر محمود درويش في طريق توظيف ظاهرة الاعتراض على شاكلة واحدة، وإنما عدّد ونوع في أشكال الاستعمال، وفي وظائفها الدلالية، التي تراوحت

353. محمود درويش، عاشق من فلسطين ضمن الأعمال الأولى ١، مرجع سابق، ص. 124.

354. نفسه، ص. 267.

بين التّخصيص والتّأكيد والتّقرير، على أنّها، نادراً، ما أنت لَتُحَقِّقَ التّشاكُلَ اللفظي
أو الإيقاع الشعري.

الفصل الثاني

اللغة والخطاب

مدخل

لا يَحْفَى الوعدُ الإجرائي الذي ينطوي عليه بناءُ موضوعنا، اعتماداً على الانطلاقِ من النصِّ الشعري نفسه، نحو استخلاصِ نظريته؛ ذلك أنَّ جعلَ القصيدةَ مَرَكَزَ القراءة، يُسَهِّمُ في تعميقِ البحثِ في عناصرَ مرتبطةٍ بالموضوع، واستنباتِ زواياَ جديدةٍ تنظرُ إليه وتُساوِلُهُ، ثم تفتَحُهُ على آفاقٍ أرحب. ولقد سَمَحَ المنجزُ النصي لمحمود درويش، خلال تلقيه، بقراءاتٍ نقدية وأكاديمية لها التعدُّدُ والاختلافُ من حيثُ الموجهاتُ القرائية التي نظرتُ إليه، وهو ما أكدنا عليه في مواضع متعددة من هذه الدراسة.

وقد رأينا، في الفصل الأول من هذا القسم، كيف بنى الشاعرُ مفهومَهُ للغة انطلاقاً من نصِّهِ الشعري، وجعلَ منها دالاً بَنائِيّاً للقصيدة، مُراهنأً على عُنْصُرِي المعجم والتركيب، الموسومين بالتعدُّدِ والاختلاف؛ حيث تبدى تركُّبُ المعجم من تفاعلِ أسماءٍ من الثقافة الإنسانية مع ألفاظٍ من العامية وأخرى غريبة، ودخيلة، وهو ما أكسبَ لغة درويش ذاتيةً تجعلنا قادرينَ على تمييزِ خطابهِ الشعري. أمّا من حيثِ التركيب، فقد كان لظاهرة التقديم والتأخير، وظاهرة الاعتراض أثرٌ بارزٌ في البناء التركيبي للجملة في شعر درويش، انطلاقاً من التنوع الذي طالعها، ورهانِ الشاعرِ على بناءِ خطابهِ الشعري، تركيبياً، اعتماداً عليها.

وسيكونُ اشتغالنا في الفصل الرابع، والأخير من هذه الدراسة، على خصوصية اللغة عند درويش، أي ما يميّز لغة الشاعر ويسمّوها بالفردة، انطلاقاً ممّا أسَميناهُ: «زمنية التركيب»؛ حيث تبدّى لنا لغة درويش، من حيث التركيب، موسومة بالخصوصية، ومميّزة عن باقي أعمال الشعراء. وهي خاصّة امتزجت بالمنجز النصي للشاعر، طيلة مساره الإبداعي. كما ستتوسّع مقاربتنا لتتبع إبدالات اللغة في الخطاب الشعري لدرويش، وما ارتبط بها من إبدالات مُتقطّعة، ثم الوقوف على الوضعية التي آل إليها الخطاب الشعري عند الشاعر، انطلاقاً من أزمة الكتابة لديه، ومركزية اللغة.

1. خصوصية اللغة

1.1. سياج أولي

تناول هنري ميشونيك مفهوم اللغة في مجموعة من كتبه ضمن مشروع الذي أسس فيه لشعرية الإيقاع، والتي أحدثت إبدالاً في نظرية الشعر، انطلاقاً من قيامها على استراتيجية نقدية رجّت كثيراً من التصورات التي ارتبطت بتأمل الشعر، فيما هي أعطت للإيقاع سُلطة، صارَ بها الدالّ الأكبر، بما هو «مرور في اللغة، مرور المعنى، أو بالأحرى مرور الدلالية، ما يصنع المعنى، في كل عنصر من عناصر الخطاب».³⁵⁵

وقد ضمّ كتاب ميشونيك *Dans le bois de la langue* تأملات ودراسات عن اللغة. ومن بين المواضيع التي ناقشها الناقد في هذا الكتاب موضوع: *Le Génie de la langue* وهو ما نقابله بـ: خصوصية اللغة، مُبَعدين مقابلات أخرى تتقاطع معها في الحقل الدلالي، ومنها العبقرية والسحر، حيث نعثر لكلمة *Génie*، التي يستعملها ميشونيك لتوصيف اللغة، في مُعجم لاروس على ما يأتي:

«*Génie*: في الحكايات العجائبية، هو الخارق الذي يسخر القوى الخارقة، وهي أيضاً تجسيد استعاري لفكرة مجردة، وهي القدرة الطبيعية الكامنة في عقل شخص ما، والتي تجعله قادراً على تصميم أو خلق أشياء أو مفاهيم ذات نوعية استثنائية، وهي مجموع الخصائص الطبيعية والضرورية التي يتميز بها شعب، أو لغة، أو حضارة ما [...] وتمنحهم أصالتهم».³⁵⁶

355. Henri Meschonnic, *critique du rythme*, op. cit, p.217.

356. *Grand Larousse de la langue française*, op. cit, p. 2784.

تشتريك التعريفات، التي يَمْنَحُها معجم لاروس لـ Génie في معاني : الفَرَادَة، والتميز، وخرق المؤلف، وترسيخ الاستثنائي، ومنح الأشياء أصالتها. على أننا نختار من بين هذه المعاني مُصطلح الخصوصية، لتوصيف الاستثنائي والأصيل في لغة درويش. ويَصْدَرُ ميشونيك تأمله بإيراد قول لميشيل، فيكتب : « كل كاتب ملزم بأن تكون له لغته، مثلما أن كل عازف كمان مجبر بأن يكون له صوته الخاص »³⁵⁷. كما يأتي ميشونيك على التمييز بين خصوصية اللغة، وخصوصية الكتاب، ويقف على الخلط الذي طال التمييز بينهما، فيكتب :

« هناك تقاطع غريب، بل مجموعة من الالتباسات بين الخصوصيتين، تلك الخاصة باللغة، وتلك المتعلقة بالكتاب، بحيث تبدو الالتباسات متميزة جدا ومتشابهة. وهو ما يدفع إلى الاهتمام بالكشف عن هذه العقدة المكونة من عناصرٍ شبه بدئية ومُناقضة في آن. »³⁵⁸.

يضعُ إذن التمييز بين خصوصية اللغة، وخصوصية الكتاب، لأن الإشكال يتعمق، حينما يتعلّق الأمر بالعناصر التي تجعل اللغة مُتَّسمة بالخصوصية أو الفَرَادَة. فقراءة العمل الأدبي لا تتيح لنا وحدها أن نستعمل الخصوصية في لغتنا الواصفة كخصيصية مُقرّنة باللغة، ما لم يكن لها تحقق نصي.

يُحاول هنري ميشونيك تعريف خصوصية اللغة، فيكتب : « خصوصية اللغة، هي اللغة نفسها. لغة الجميع من أجل الجميع. إن الخصوصية في الأدب، في علاقة غريبة : لأنها لا تتحقق إلا في نفسها، معها، أو ضداً عليها. »³⁵⁹ على أن تصوّر الناقد بشأن خصوصية اللغة نابع من كون سؤال اللغة وفراستها هو من صميم اهتمام الشعرية، وليس اللسانيات. ذلك أن خصوصية اللغة تفرّض نظاماً نظرياً؛ أي نظرية للخطاب، قادرة على تناول جميع الجوانب³⁶⁰.

يفرّض سؤال اللغة وخصوصيتها، بما هو تأمل في علاقة اللغة بذاتها، فتح كوة أخرى على علاقة الخصوصية بالعمل الأدبي. ذلك أن الانشغال بالفردة، يصبح ذا دلالة إذا انتفتح على البحث عن موضع هذه الخصوصية، أهو اللغة، أم العمل الأدبي؟ ويذهب

357. Henri Meschonnic, *Dans le bois de la langue*, Édition Laurence Teper, Paris, 2008, p.318.

358. نفسه، الصفحة نفسها.

359. نفسه، ص. 343.

360. نفسه، ص. 91.

ميشونيك إلى التساؤل عمّن يُمنَح الخصوصية إلى الآخر، حيث إنّ «الأمر لا يتعلق فقط بتأمل اللغة في العمل، بل تأمل العمل من خلال اللغة».³⁶¹ على أنّ الانتقال من تفكير اللغة، نحو الخطاب، بما هو خيارٌ وحيدٌ تفرضه نظرية الإيقاع، لا يترك الباب مفتوحاً لباقي الخيارات.

في ضوء ما تقدّم، ستقرأ خصوصية اللغة في أعمال محمود درويش، وهي خصوصية تتصل بطبيعة البنية التركيبية لديه. إن ما يبني الفردة في الخطاب الشعري لدرويش هو الخلفية النظرية التي ينظر بها الشاعر إلى اللغة، انطلاقاً من اهتمامه بتضاعيفها في خطابه، واشتغاله عليها بشكل يجعل منها ذات خصوصية وفردة ما.

2.1 الفتنة بتضاعيف اللغة

نشتغل في هذا العنصر على استضافة محمود درويش للغة وعناصرها، مُثَلَّة في النحو والحرف والكلمة، إذ إنّ اشتغال الشاعر على اللغة، وانشغاله بها، بما هي دالٌّ من الدوال البانية للقصيدة، جعله يتأملها انطلاقاً من تفكيكها إلى عناصرها الجزئية. وقد نهضت ممارسته النصية باحتواء هذا الانشغال، بعيداً عن كلّ ممارسة نظرية مُستقلة. لأجل ذلك سيكون انطلاقنا من النص الشعري سبيلنا إلى استجلاء أشكال انهماك الشاعر بتضاعيف اللغة في خطابه.

يكتب درويش في قصيدة «طوق الحمامة الدمشقي» من ديوان سرير الغريبة:

في دِمَشْقَ :

يُواصلُ فعلُ المضارع

أشغاله الأموية:

نمشي إلى غَدِنَا وإِقِينْ

من الشمس في أمسنا.

نحن والأبدية،

سُكَّانُ هذا البلد! ³⁶²

لا يبتعد درويش، كثيراً، عن بيت المتنبي الذي نظمه في مدح سيف الدولة، حتّى إنّه ليقمّ حواراً بينه وبين البيت الذي قال فيه :

361. نفسه، ص. 95.

362. محمود درويش، سرير الغريبة، مرجع سابق، ص. 134.

إذا كان ما تنويه فعلاً مضارعاً مضى قبل أن تُلقى عليه الجوازم³⁶³
يَخْتَلَفُ تعاملُ الشعارين مع لفظِ (الفعل المضارع) وتوظيفه (تحويل النحو شعراً)؛
ذلك أن الفعل المضارع عند المتنبي يَنْكَفِي إلى الماضي، وينحصرُ معناه في صفة سيف
الدولة فرداً. أمّا عند محمود درويش، فالفعل المضارع، لديه، مُنْفَتِح على الماضي الأموي
كأنه حاضِر (يوصل أشغاله الأموية) مُتَقَدِّم نحو المُستَقْبَل في مَشْهَد إنسانيّ يندغم فيه
الفردُ بالجماعة.

ويُمتدُّ تماهي النحوي بالشعري، لدى درويش، في قصيدة «هي جملة اسمية»
من مجموعة لا تعتذر عما فعلت، حتى يبيّن النصّ الشعري مُسْتَمِرّاً إمكاناتِ الجملة
الاسمية، ومُبْعِداً، بِشَكْلِ نهائيّ الفعل. يكتب درويش في هذه القصيدة :

هي جُمْلَةٌ اسْمِيَّةٌ، لا فِعْلٌ
فيها أو لها : للبحر رائحةُ الأَسِرَّةِ
بعد فِعْلِ الحُبِّ ... عطرٌ مالحٌ أو
حامضٌ. هي جملة اسمية. فرحي
جريحٌ كالغروب على شبابيك الغريبة.
زهري خضراء كالعنقاء. قلبي فائضٌ
عن حاجتي، متردّدٌ ما بين بايّنين:
الدخولُ هو الفُكَاهَةُ، والخروجُ هو
المتاهة. أين ظليّ - مرشدي وسط
الزحام على الطريق إلى القيامة ؟ ليتني
حَجَرٌ قديمٌ داكنُ اللونين في سور المدينة،
كسنتائيّ وأسودّ، طاعنٌ في اللاشعور
تجاه زوّاري وتأويل الظلال. وليت
للفعل المضارع موطئاً للسّير خلفي
أو أمامي، حافيّ القدمين. أين
طريقي الثاني إلى دَرَجِ المدى ؟ أين
السّدى ؟ أين الطريقُ إلى الطريق ؟

وَأَيْنَ نَحْنُ، السائرين على حُطَى الفعل
المضارع، أين نحن؟ كَلَامُنَا خَبَرٌ
وَمُبْتَدَأٌ أمام البحر، والزَّبَدُ المِراوِغُ
في الكلام هُوَ النِّقَاطُ على الحروف،
فليت للفعل المضارع موطناً فوق
الرصيف...³⁶⁴

يُغَيِّبُ محمود درويش، في هذا النص الشعري، الفعلَ عن البناءِ التركيبي للجُمْل،
فَتَقَدَّمَ الأبياتُ في شكلِ مُتوالياتٍ اسمية. وهو ما يدفعنا إلى التساؤل عن الدافع الذي
حَدَا بالشاعر إلى استبعادِ الفعل، والاقتصارِ على إمكاناتِ الجملة الاسمية. وهو تساؤل
يَسْتَمِدُّ قُوَّتَهُ الاستفهامية انطلاقاً من عُنصرين اثنين:

- لماذا راهن الشاعر على كتابة قصيدة كاملة كلها جمل اسمية؟

- وهل في بناء قصيدة بالاعتماد على الأسماء، واستثناء الفعل إثبات لمهارة لغوية ما؟

يبدو درويش في هذه القصيدة، مُجَرَّباً، وباحثاً عن اللا مألوف، عن ما وراء النص؛
باعتبار أن الممارسة النصية تتَقَصَّى حُضورَ الظواهر اللافِتة، التي تُبَدِّل، باستمرارِ الأشكالِ
المُعْتَادَةِ، في اتِّجَاهِ خَلْقِ عَنَاصِرِهَا الفُجَاءَةِ والاختلاف. ويتبدى التجريبُ الواعي والمتأسَّسُ
على المعرفة العلمية، في هذه القصيدة، انطلاقاً من غيابِ الفعلِ عن مجموع أبياتها الثلاثة
والعشرين. على أن حضور صيغة التمني ممثلة في ليت، تفيد طلب حصول شيء مرجو
الحصول. إنها قصيدة تشد التقصان، وقصيدة تبحث عن أفق جديد للكتابة.

وسياخذ هذا التجريب صِفَةً أَكْثَرَ التصاقاً بالكتابة الشعرية لدرويش عندما يَفْتَحُ
الشاعرُ مجموعة كزهر اللوز أو أبعد، الديوان الشعري الذي أتى مُباشرة بعد لا تعتذر عما
فعلت، بقصيدة «فراغ فسيح»، ويجعلها أيضاً خالية من الفعل، قائمة على الاسم. يكتب
درويش في هذه القصيدة:

فراغ فسيح. نحاس. عصافير حنطية
اللون. صفصافة. كَسَل. أفق مهمل
كالخكايا الكبيرة. أرض مجمدة الوجه.
صَيْفٌ كثير التثاؤب كالكلب في ظلِّ

زيتونة يابس . عرق في الحجارة.
شمس عمودية. لا حياة ولا موت
حول المكان . جفاف كرائحة الضوء في القمح
لا ماء في البئر و القلب.
لا حبّ في عمَل الحبّ... كالواجب الوطني
هو الحبّ. صحراء غير سياحية، غير
مرثية خلف هذا الجفاف. جفاف
كحرية السجناء بتنظيف أعلامهم من
براز الطيور. جفاف كحق النساء
بطاعة أزواجهنّ وهجر المضاجع. لا
عشب أخضر، لا عشب أصفر. لا
لون في مَرَض اللون. كل الجهات
رمادية
لا انتظار إذا
للبرابرة القادمين إلينا
غداة احتفالاتنا بالوطن! ³⁶⁵

إنّ كتابة محمود درويش لقصيدة تقوم على مصادر نائية عن الفعل، وعلى حضور مُطلَقٍ للأسماء، مندرج ضمن تجربة جديدة، هي تجربة تنطلق من النص في اتجاهه، بحيث تنبني الجملة عند درويش اسمية، لكن سرعان ما يتسرّب إليها الفعل، كقوة أو سلطة تفرض نفسها في وعي ولا وعي الشاعر. على أنّ دلالتها هي «ما يمنح الفعل الشعري خصيصة لا تنطبق بسهولة على الممارسات النصية الأخرى، لأن الفعل الشعري عندها يتحول إلى «تجربة فريدة» ³⁶⁶.

لقد استضاف محمود درويش المصطلح النحوي وقواعد النحو، وتوجّه بهما من معياريتيهما نحو فضاء الشعرية المفتوح. فتأهّى الشعري بالنحوي، واشتبكا بالحرف، مادة اللغة الأولية، وهو ما نجد له صدى في نصّ في حضرة الغياب، إذ يكتب الشاعر:

«الحروف أمامك فخذها من حيادها والعب كالفاتح في هذيان الكون. الحروف

365. محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص. 13 - 14.

366. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 245.

قلقة، جائعة إلى صورة، والصورة عطشى إلى معنى. الحروف أواني فخار فارغة فاملأها بهر الغزو الأول. والحروف نداء آخرس في حصي متناثر على قارعة المعنى. حُكَّ حرفاً بحرف تولد نجمة، قُرب حرفاً من حرف تسمع صوت المطر، ضُغَّ حرفاً على حرف تجد اسمك مرسوماً كسَلَم قليل الدرج/»³⁶⁷.

ينهمم الشاعر بالاشتغال على الحروف، وتحويلها من حيادها إلى عالم الخلق والإبداع، وذلك بجعلها تشبيكاً لتؤسس لبيت شعري. ويروم اهتمامنا بالحروف لدى درويش التأكيد على أنها تصبح موضوع النص الشعري وأداته في آن. وهي تنطوي على تصوّره لقضايا متعددة. والشاعر، هنا، يفتتحنا على ابن عربي في تأمله للحروف في ارتباط بمفهوم الكتابة لديه. فاهتمام ابن عربي بالحروف مُندرج ضمن استراتيجية تنظيره للكتابة³⁶⁸.

لقد انطلق درويش، في بناء نصّه الشعري، من الحرف، وجعله مركز الاشتغال في مواضيع متعددة من نصوصه. ولنا في قصيدة «تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط» ما يكشف عن ذلك. يكتب درويش:

ألف. باء. وياء
كيف كنا نقضم الأرض
كما يقضم طفل حبة الخوخ
ونرميها كما يرمى المساء
في ثياب الزانية!

ألف. جيم. وياء
كيف كنا ندخل الضوء
كما يدخل في القمع الغناء
وتعدّ الشهداء
مثلنا كنا نعدّ الماشية!

367. محمود درويش، في حضرة الغياب، مرجع سابق، ص. 26.

368. يمكن مراجعة ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم عثمان يحيى، تصدير ومراجعة إبراهيم مذكور، السفر الأول، الحياة المصرية للكتاب، القاهرة، 1972، الصفحة 52 وما يليها.

أَلِفٌ. دَالٌ. وِيَاءٌ
قد دخلنا الهاوية
دون أن نهوي، لأنَّ السنبلة
تسند العُشَّاق إن مالوا..
تَمَهَّلْ يا نشيدي
ريثما يَتَّحِدُ القلبُ بحدِّ المقصلة
ريثما أُنْسر قُفْلُ الهاوية³⁶⁹

يَنسَقُ درويش هذه الأبيات المُجْتَزَأة من القصيدة المُشارِ إليها، بين لَوْحَةِ اللُّغَةِ الرَّمْزِيَّةِ لديه، وَلَوْحَةِ التَّجَرِبَةِ في أطوارها المُتَعَدِّدَةِ، بِشَكْلِ يَبْدُو فيه وَاضِحاً انبثاؤها على الألفِ ثم التَّسْلُسُ بَاءٍ وَجِيمٍ وَدَالٍ (أبجد) مُفْتَاَحِ الأَبْجَدِيَّةِ. وَيَمْتَدُّ الأَلِفُ إلى الياءِ رَمْزَيْنِ لِلْبَدْءِ والنَّهْيَةِ دُونَ الانْتِهَاءِ. بَلْ إِنَّ أَوَّلَ مَا يَخْضُرُ الشَّاعِرَ في ذِكْرِ رَحِيلٍ ممدوحِ عدوان هو وَلَعُهُ بِالْحُرُوفِ، واللَّعِبُ بالكلمات. يَكْتُبُ درويش «في رثاء ممدوح عدوان» :

«على أربعة أحرف يقوم اسمك واسمي لا على خمسة أحرف لأن حرف الميم
الثاني قطعة غيار قد نحتاج إليها أثناء السير على الطريق الوعرة.

في عام واحد ولدنا، مع فارق طفيف في الساعات وفي الجهات. ولدنا لتتدرب
على اللعب البريء بالكلمات. ولم نكتث للموت الذي تَدَقُّه النساء الجميلات،
كحبة جوز، بكعوب أحذيتهن العالية»³⁷⁰.

يُشِيرُ درويش، في هذا المَقْطَعِ، إلى الحُرُوفِ المُؤَلَّفَةِ لاسْمِهِ، والتي يَشْتَرِكُ فيها مَعَ ممدوحِ عدوان، مع اختلافٍ بَيْنَهُمَا في الترتيب. ونَعْتَرُ في مَوْضِعِ آخَرٍ من القصيدة-
الديوانِ جَدَارِيَّةً عَلى استلْهامِ هذه الأَحْرَافِ، وَتَجَرِيدِهَا من الحَيَادِ، وَتَحْوِيلِهَا إلى مُفْرَدَاتٍ
تُكْنَفُ وقَائِعِ سِيرَةِ الشَّاعِرِ إلى المُتَنَهَّى :

واسمي، وإن أخطأتُ لَفْظَ اسمي
بخمسة أَحْرَافٍ أَفْقِيَّةِ التَّكْوِينِ لي :
ميمُ/ المَيْمُ والمَيْمُ والمتَّمُ ما مضى
حاءُ/ الحَدِيقَةُ والحَبِيبَةُ، حِيرَتَانِ وحِسرَتَانِ
ميمُ/ المُعَايِرُ والمُعَدُّ المُسْتَعْدُّ لموته

369. محمود درويش، حصار للمذبح البحر ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 459 - 460.

370. محمود درويش، حيرة العائد، مرجع سابق، ص. 81.

الموعود، منفياً، مريضاً المُشْتَهِى
 واو/ الوداع، الوردة الوسطى،
 ولاءٌ للولادة أينما وُجِدَتْ، وَوَعْدُ الوالدين
 دال/ الدليل، الدرب، دمة
 دارة دَرَسَتْ ودوري يَدُلُّنِي ويُدْمِنِي/
 وهذا الاسم لي...³⁷¹

ينطلقُ درويش، في هذين المقطعين اللذين أشرنا إليهما، من الفُونِيَّاتِ بَعْدَهَا وحداتٍ مُسْتَقِلَّةٍ تُثَمِّلُ أصغرَ جزءٍ صَوْتِيٍّ في الكلمة، جزءٌ يُمكنُ تمييزُهُ عن غيره من الأجزاء داخلِ الكلمة. ويُمكنُ أَنْ يَظْهَرَ في أشكالٍ مُتَخِلِّفَةٍ حَسَبَ الأصوات التي تُجَاوِزُهُ. على أَنَّ السَّمةَ المُميزةَ لكل فونيم عن غيره هو التقابلُ الثنائي³⁷². فرويا الشاعر لا تبرز في القصيدة إلا انطلاقاً من الدلالية التي تتأسس على حروف تتحول إلى مفردات، تتحول بدورها إلى سياق، ثم إلى بناء، وإلى خطاب.

يحتضنُ المنجزُ النصي لدرويش فيضاً معرفياً يكشفُ عن تعدُّدِ المصادرِ القرائيةِ لديه، ونقصُ هُنا، الوَعْيُ اللساني والمعرفة اللغوية الواضحة. ويكفيْنَا أَنْ نوردَ مثالاً واحداً ينبئُ عن هذا الوعي، انطلاقاً من وقوفِهِ على نظرية ابن جني في «الاشتقاق الأكبر» التي أقامها على فكرة التقلاب. ومثالنا ما كتبه درويش في قصيدة «بيروت» من مجموعة حصارٍ للدائِح البحر :

«فَسَّرَ ما يلي :

بيروت (بحر - حرب * - حبر - ربح).³⁷³»

لقد انطلقَ درويش من أصل (ب ح ر)، واشتقَّ منه أربعة تراكيبٍ هي بحر وحرب وحبر وربح، وأهمَل اثنين هما : ربح وبرح. على أَنَّ هذه الاشتقاقات تلتقي مع النظرية التي صَدَرَ عنها ابن جني في كتابه الخصائص، في «باب الاشتقاق الأكبر» والذي قصده به :

«أن تأخذ أصلاً من الأصول الثلاثية، فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحداً، تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه، وإن تباعد شيء من ذلك عنه رد بلطف الصنعة والتأويل إليه؛ كما يفعل الاشتقاقيون ذلك

371. محمود درويش، جدارية، مرجع سابق، ص. 102 - 103.

372 Marie- Noëlle Gary-prieur, *Les termes clés de l0*.

373. محمود درويش، حصار للدائِح البحر ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 520.

في التركيب الواحد. [...] فمن ذلك تقليب : ج ب ر : فهي أين وقعت للقوة والشدّة. منها جبرت العظم، والفقر إذا قويتها وشدت منها، والجبر : الملك لقوته وتقويته لغيره. ومنها رجل مجرب إذا جرسه الأمور ونجذته، فقوين منته واشتدت شكيمته. ³⁷⁴

وبالجُملة، فإنّ ما ذهب إليه ابن جني، يتجّه نحو القول بتوارد الكلمات على حقلٍ معنوي واحدٍ مشتركٍ، حتّى وإنّ وقع تضادٌّ بينها في المعنى. على أنّ محمود درويش وسّع الدلالية في القصيدة انطلاقاً من الاشتقاقات التي صاغها من خلال تقليب أحرف الحاء والراء والباء. يكتب درويش :

فسّر ما يلي:

بيروت (بحر - حرب - حبر - ربح)

البحرُ : أبيض أو رصاصيُّ، وفي إبريل أخضرُ،
أزرق، لكنه يحمرُّ في كل الشهور إذا غضبُ
والبحر : مال على دمي
ليكون صورةً من أحب

الحربُ : تهدمُ مسرحيتنا للنعب دون نصّ أو كتاب
والحرب : ذاكرةُ البدائين والمتحضرين
والحرب : أولها دماء
والحرب : آخرها هواء
والحرب : تتقب ظلّنا لتمرّ من بابٍ لباب

الحبرُ : للفصحى، وللضباط، والمتفرجين على أغانيها
وللمستسلمين لمنظر البحر الحزين
الحبر : نَمْلٌ أسودُّ، أو سيّدُ
والحبر : برزخنا الأمين
والريح : مُشتقٌّ من الحرب التي لا تنتهي

374. أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الجزء الثاني، دار الكتب المصرية، 1952، ص. 134-135.

منذ ارتدت أجسادنا المحرّات
 منذ الرحلة الأولى إلى صيد الطباء
 حتى بزوغ الاشتراكيين في آسيا وفي إفريقيا !
 والربيع : يحكمنا
 يُسرّدنا عن الأدوات والكلمات
 يسرق لحمنّا
 وبيبعة³⁷⁵

يتبدى انطلاقاً من هذه الأبيات الشعرية اشتغال درويش على الدلالات التي ارتبطت بكلمات تولدت عن عملية الاشتقاق من أحرف الحاء والباء والراء. كلمات حَزَبٍ وحِزْبٍ وبَحْرٍ ورَبْحٍ، في علاقة ببيروت. إنّه اشتغالٌ مُنْفَتِحٌ على الدلالة والإيقاع، باعتبار أن «شرائط الكلمة ووظائفها تحقق في كل من السياق النصي والتلوين المعجمي كخصية إيقاعية أيضاً».³⁷⁶ على أن يوري لوتمان يذهب إلى عدّ الكلمات المشتقة من الأصل الواحد «تسعى لتوسيع حدودها، بتحويل النص بكامله إلى مجموع غير قابل للتقطيع، إلى كلمة واحدة».³⁷⁷

إنّ الكلمات التي اشتغل درويش على التنويع بينها في تفسيره لمعنى بيروت، أو المعنى الذي تأخذه كل كلمة في حد ذاتها، يُشير إلى التعدّد الذي يبنى الدلالة في النصّ الشعري، باعتبار أن الكلمات تبني دالاتها من السياقات النصّية المتفاعلة فيها. من دون أن نغفل انفصالها الدلالي في النصّ الشعري³⁷⁸.

3.1. زمنية التركيب

يقودنا اهتمامنا بانشغال محمود درويش بالحرّوف والمصطلح النحوي ضمن مُنجزه النصّي، إلى الاشتغال على ما نسمّيه «زمنية التركيب» لديه. فقد أتاحَتْ قراءتنا لأعماله الشعرية التنبُّه إلى التركيب، وما يسمُّه من تحولاتٍ في بنيته الزمنية. فذاتية اللغة ترتبط بحضور مجموعة من الخصائص التي تسمُّ التركيب، وقفنا على بعضها، في الفصل الأول

375. محمود درويش، حصار لمذائع البحر ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 520 - 521.

376. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنيانه وإبدالاته، ج3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 164.

376. Iouri Lotman, *la structure du texte artistique*, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, N.R.F, Paris, 1973, p. 244.

من هذا القسم؛ كالتقديم والتأخير، والاعتراض، ونقف، الآن على خصيصة أخرى، تنضاف لتمييز لغة درويش، وهي المرتبطة بمقاربة بنية الزمن في التركيب.

تفضي مصاحبة الأعمال الشعرية لمحمود درويش إلى البحث في طبيعة الفعل الذي تنبني، في صوته، المتواليّة النصية، باعتبارها «وحدة لغوية متجانسة نحويًا ودلاليًا داخل النص الشعري. وقد تشمل بيتاً أو مقطعاً أو نصاً بكامله».³⁷⁹

ويروم اشتغالنا على زمّنة التركيب، لدى درويش، استجلاء نوعية الفعل والزمن الدال عليه، مع الانفتاح على عناصر أخرى تنبني عليها الجملة. لكل ذلك، نعود إلى الممارسة النصية للشاعر، بعدها منطلق العمل، والمحرّض الأول على استنبات أسئلة جديدة تكشف عن التصورات النظرية الثاوية خلف النص الشعري. على أن عودتنا لأعمال درويش تهدف تتبع بنية الزمن في المسير الإبداعي للشاعر، واستخلاص خصائصه المميزة.

يكون مفتتح الاشتغال بقصيدة «الموعد الأول» من مجموعة أوراق الزيتون. يكتب درويش :

شدت على يدي
ووشوشنتني كلمتين
أعزّ ما ملكته طوال يوم :
«سنلتقي غداً»
ولفّها الطريق.

حلقتُ ذقني مرتين !
مسحت نعلي مرتين
أخذت ثوب صاحبي .. وليترين ..
لأشتري حلوى لها، وقهوة مع الحليب ! ..

وحدي على المقعد
والعاشقون يسمون ..

379. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوعية تكوينية، مرجع سابق، ص. 112.

وخافقي يقول :
ونحن سوف نبتسم !

لعلها قادمة على الطريق..
لعلها سهت.
لعلها .. لعلها
ولم تزل دقيقتان !

النصف بعد الرابعة
النصف مرّ
وساعة .. وساعتان
وامتدت الظلال
ولم تجيء من وعدت
في النصف بعد الرابعة³⁸⁰

تأسَّس القصيدة على خمسة مقاطع، تبنّي على الفعل الماضي. على أن الفعل المضارع المنفي، والمضارع المقترن بالسّين مخضران في مُتواليات محدودة ليختفياً في أخرى. للزمن الماضي إحالة قوية على الحكي. ودرويش إذ يشير إلى «الموعد الأول» يتراوح بين الغياب والحضور والانتظار. ويذهب موريس بلانشو إلى اعتبار الزمن الماضي تحيلاً على الحكي، حينما يكتب : «الزمن الماضي أو تفضيل استعمال الضمير الغائب نجبرنا بأننا بصدد رواية.»³⁸¹

من جهة أخرى، يمكن التنبّه إلى حضور الفعل المضارع، والذي دلّ في وجهي حضوره في القصيدة على غير الحاضر. فقد دلّ المضارع على الاستقبال في فعلي : «سنلتقي» و«سوف نبتسم». باعتبار أن المضارع المسبوق بالسّين أو سوف، ينقل زمن الفعل من الزمن الضيق، وهو الحال، إلى الزمن المستقبلي. كما انصرف المضارع إلى الماضي عندما جاء مسبقاً بـ : لم النافية في الفعلين : «لم تزل» و«لم تجيء». إن مراجعة

380. محمود درويش، أوراق الزيتون ضمن الأعمال الأولى، مرجع سابق، ص. 37 - 38.

381. موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة عبد السلام بنعيد العالي ونعيمة بنعيد العالي، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2004، ص. 40.

متواليات النص الشعري تفيدُ تغييبَ المضارعِ الدَّالِّ على الحالِ، مقابلَ تثبيتِ دلالةِ الماضي وفتحِهِ على المستقبلِ. إنَّ التركيبَ، في القصيدةِ، يعملُ على تدميرِ الدلالاتِ المعياريةِ الموضوعيةِ للفعلِ.

إنَّ انبناءَ القصيدةِ على الزمنِ الماضي مقابلَ ضالَّةِ حضورِ المضارعِ، المنفي أو الدَّالِّ على الاستقبالِ، يعني توجُّهَ الشاعرِ نحو عالمِ الحكايةِ. بهذا المعنى، يُلغى درويش الحاضرِ وينتقلُ من العالمِ الكائنِ إلى العالمِ المُحتمَلِ، انطلاقاً من الجمعِ بينهما، ويكونُ الحاضرُ هو نفسه المستقبلُ المشارُ إليه بالفعلِ المضارعِ.

في قصيدة «الكمَنجات» من ديوان أحد عشر كوباً، يتوجَّهُ درويش إلى بناءِ متواليّةٍ يحافظ فيها درويش على بنية الزمنِ نفسها، بالرغمِ من انبنائها على الفعلِ المضارعِ، يكتب الشاعر :

الْكَمَنجاتُ تَبْكِي مَعَ الْعَجَرِ الذَّاهِبِينَ إِلَى الْأَنْدَلُسِ
الْكَمَنجاتُ تَبْكِي عَلَى الْعَرَبِ الْخَارِجِينَ مِنَ الْأَنْدَلُسِ
الْكَمَنجاتُ تَبْكِي عَلَى زَمَنِ ضَائِعٍ لَا يَعُودُ
الْكَمَنجاتُ تَبْكِي عَلَى وَطَنِ ضَائِعٍ قَدْ يَعُودُ

الْكَمَنجاتُ تُحْرِقُ غَابَاتِ ذَاكَ الظَّلَامِ الْبَعِيدِ الْبَعِيدِ
الْكَمَنجاتُ تُدْمِي الْمُدَى، وَتُسْمُ دَمِي فِي الْوَرِيدِ.

الْكَمَنجاتُ تَبْكِي مَعَ الْعَجَرِ الذَّاهِبِينَ إِلَى الْأَنْدَلُسِ
الْكَمَنجاتُ تَبْكِي عَلَى الْعَرَبِ الْخَارِجِينَ مِنَ الْأَنْدَلُسِ

الْكَمَنجاتُ خَيَّلَ عَلَى وَتَرٍ مِنْ سَرَابٍ، وَمَاءٍ يَبْنُ
الْكَمَنجاتُ حَقْلٌ مِنَ اللَّيْلِ الْمُتَوَحُّشِ يَنأَى وَيَدْنُو

الْكَمَنجاتُ وَخَشٍ يُعَذِّبُهُ أَظْفَرُ امْرَأَةٍ مَسَّةٍ، وَابْتَعَدَ
الْكَمَنجاتُ جَيْشٌ يُعَمِّرُ مَقْبَرَةَ مَنْ رُخَامٍ وَمِنْ تَهَوَّنَدَ

الْكَمَنجاتُ قَوْضَى قُلُوبٍ تُجَنِّتُهَا الرِّيحُ فِي قَدَمِ الرَّاقِصَةِ
الْكَمَنجاتُ أُسْرَابُ طَيْرٍ تَفِرُّ مِنَ الرَّايَةِ النَّاقِصَةِ

الْكَمَنجاتُ شَكْوَى الْحَرِيرِ الْمُجَعَّدِ فِي لَيْلَةِ الْعَاشِقَةِ
الْكَمَنجاتُ صَوْتُ النَّيِّدِ الْبَعِيدِ عَلَى رَغْبَةٍ سَابِقَةٍ

الْكَمَنجاتُ تَتَبَعُنِي هَهُنَا وَهَنَّاكَ، لِشَأَرٍ مَنِّي
الْكَمَنجاتُ تَبْحَثُ عَنِّي لِتَقْتُلَنِي، أَيْنَمَا وَجَدْتَنِي

الْكَمَنجاتُ تَبْكِي عَلَى الْعَرَبِ الْخَارِجِينَ مِنَ الْأَنْدَلُسِ
الْكَمَنجاتُ تَبْكِي مَعَ الْعَجَرِ الذَّاهِبِينَ إِلَى الْأَنْدَلُسِ³⁸²

تنبني هذه القصيدة على الفعل المضارع؛ إذ تكرر الزمن المضارع أربعاً وعشرين مرة، مقابلَ فعلين ماضيين هما (ابتعد ووجدتني)، مع الإشارة إلى أن بيتين جاءا غير مُقترنين بالفعل. ويروم بناء القصيدة، بالاعتماد على الفعل المضارع الخالي من السوابق، الدلالة على الحالِ دونما إبطالٍ لدلالته، أو إحالة على الماضي أو الاستقبال.

وبالعودة إلى القصيدتين المدرجتين نتبينُ بنية الضمير؛ فالشاعر في القصيدة الأولى زاوَجَ بين ضميري الغائب والمتكلم، وتوجّه في النموذج الثاني إلى اعتماد ضمير الغائب. على أن الحضور اللافت لضمير الغائب في جزء من خطابه الشعري، يشكل خصيصة ثانية وميزة للمتتالية الأولى، التي لها الماضي أو المضارع زمناً. وعلى هذا الأساس تكتمل عناصرُ المتتالية الأولى:

المتتالية الأولى: الفعل (الماضي + / المضارع) + ضمير (الغائب)

3.2 التنويع على الزمن: التركيب بالتساند

يكشِفُ اعتمادُ درويش، في المتتالية الأولى من النص، على الماضي ثم الحاضر، عن مساحة الزمن التي يتحرّك فيها الشاعر، وهي الممتدة بين زمنين. حيث إن تكريرَ الزمنين، بنسبة ترتفعُ جداً، يشيرُ إلى اختزان النص لنبض الإنسان وواقعه. فيما هو تهميش وإلغاء لزمن الاستقبال. على أن لهذا الحضور القوي، للزمنين في أعمال درويش، إشارة إلى الدلالة

التي انشغل درويش ببنائها في قصائده كما تبيّن ذلك في القسم الأول من هذه الدراسة؛ حيث نهض النص الشعري بهم القضية الفلسطينية في صراعها مع الوجود الإسرائيلي. مع الانتقال إلى المتتالية الثانية، يتبدى لنا حضور شكل آخر من أوجه التركيب اللغوي لدى محمود درويش، وهو تركيب يستند إلى زمن الفعل، وإلى عناصر أخرى تعضد التركيب، وتخلق خصوصيته. وللكشف عن ملامح هذا التركيب، ننطلق من النماذج الشعرية الآتية :

النموذج الأول «بطاقة هوية»

سَجِّل !

أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم... سيأتي بعد صيف !

فهل تغضب ؟

سجل !

أنا عربي

وأعمل مع رفاق الكدح في محجر

وأطفالي ثمانية

أسأل لهم رغيّف الخبز،

والأثواب والدفتري

من الصخر..

ولا أتوسّل الصّدقات من بابك

ولا أصغر

أمام بلاط أعتابك

فهل تغضب ؟³⁸³

النموذج الثاني : « شتاء ريتا »

... ريتا سَتَرَحَلْ بَعْدَ سَاعَاتٍ وَتَتْرُكُ ظِلَّهَا
 زَنْزَانَةً يَبِيضَاءَ. أَيْنَ سَتَلْتَقِي ؟
 سَأَلَتْ يَدَيَّهَا، فَالْتَفَتَتْ إِلَى الْبَعِيدِ

الْبَحْرُ خَلْفَ الْبَابِ، وَالصَّخْرَاءُ خَلْفَ الْبَحْرِ، قَبْلَنِي عَلَى
 شَفَتَيَّ - قَالَتْ. قُلْتُ : يَا ريتا، أَأَرْحَلُ مِنْ جَدِيدٍ
 مَا دَامَ لِي عِنَبٌ وَذَاكِرَةٌ، وَتَتْرُكُنِي الْفُصُولُ

بَيْنَ الْإِشَارَةِ وَالْعِبَارَةِ هَاجِسًا ؟
 مَاذَا تَقُولُ ؟

لَا شَيْءَ يَا ريتا، أَقْلَدُ فَارِسًا فِي أُغْنِيَةٍ
 عَنْ لَعْنَةِ الْحُبِّ الْمُحَاصِرِ بِالْمَرَايَا...
 عَنِّي؟³⁸⁴

النموذج الثالث : جدارية

هَذَا هُوَ اسْمُكَ /
 قَالَتْ امْرَأَةٌ،
 وَغَابَتْ فِي مَمَرٍ بِيَاضِهَا.
 هَذَا هُوَ اسْمُكَ، فَاحْفَظِ اسْمَكَ جَيِّدًا !
 لَا تَخْتَلِفْ مَعَهُ عَلَى حَرْفٍ
 وَلَا تَعْبَأْ بِرَايَاتِ الْقِبَائِلِ،
 كُنْ صَدِيقًا لِاسْمِكَ الْأَفْقِيِّ
 جَرِّبْهُ مَعَ الْإِحْيَاءِ وَالْمَوْتِ
 وَدَرِّبْهُ عَلَى النُّطْقِ الصَّحِيحِ بِرَفَقَةِ الْغُرَبَاءِ
 وَاكْتُبْهُ عَلَى إِحْدَى صُخُورِ الْكَهْفِ،

يا اسمي : سوف تكبرُ حين أكبرُ
 سوف تجميلُني وأحملُك
 الغريبُ أخُ الغريب
 سنأخذُ الأنثى بحرف العِلَّةِ المنذور للننيات
 يا اسمي : أين نحن الآن ؟
 قل : ما الآن، ما الغدُ ؟
 ما الزمانُ وما المكانُ
 وما القديمُ وما الجديدُ ؟
 سنكون يوماً ما نريدُ»³⁸⁵

النموذج الرابع : «فكرٌ بغيرك»

وأنتِ تُعيدُ فطورك، فكرٌ بغيرك
 [لا تنسَ قوتَ الحمام]
 وأنتِ تحوِّضُ حروبك، فكرٌ بغيرك
 [لا تنسَ مَنْ يطلبون السلام]
 وأنتِ تُسدِّدُ فاتورةَ الماء، فكرٌ بغيرك
 [مَنْ يرصِّعون الغمام]
 وأنتِ تعودُ إلى البيت، بيتك، فكرٌ بغيرك
 [لا تنسَ شعبَ الخيام]
 وأنتِ تنامِ وتُخصي الكواكب، فكرٌ بغيرك
 [ثَمَّةٌ مَنْ لم يجدَ حيزاً للمنام]
 وأنتِ تحرِّرُ نفسك بالاستعارات، فكرٌ بغيرك
 [مَنْ فَقَدُوا حَقَّهم في الكلام]
 وأنتِ تفكرُ بالآخرين البعيدين، فكرٌ بغيرك
 [قُلْ : ليتني شمعةٌ في الظلام]³⁸⁶

385. محمود درويش، جدازية، مرجع سابق، ص. 15 - 16.

386. محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص. 15 - 16.

النموذج الخامس : البنت/ الصرخة

على شاطئ البحر بنتٌ. وللبنت أهلٌ
وللأهل بيتٌ. وللبنت نافذتان وبابٌ
وفي البحر بارجةٌ تتسلَّى
بصَيِّدِ المُشاةِ على شاطئ البحر:
أربعةٌ، خمسةٌ، سبعةٌ
يسقطون على الرمل، والبنت تنجو قليلاً
لأنَّ يداً من ضبابٍ
يداً ما إلهيةٌ أسعفتها، فنادت: أبي
يا أبي! قُمْ لِنرجه، فالبحر ليس لأمثالنا!
لم يُجِبها أبوها المُسجى على ظلهِ
في مهبِّ الغياب

دَمٌ في النخيل، دَمٌ في السحاب

يطير بها الصوتُ أعلى وأبعدَ مِنْ
شاطئ البحر. تصرخ في ليل برية،
لا صدى للصدى.
فتصير هي الصرخةُ الأبديةُ في خَبَرٍ
عاجلٍ، لم يعد خبراً عاجلاً
عندما

عادت الطائرات لتقصف بيتاً بنافذتين وباباً!³⁸⁷

اشتغلنا في الفصل الثاني من القسم الأول على مفهوم التساند، وقرأنا به العلاقة بين
الشعر والنثر.³⁸⁸ ونعود، الآن من جديد، إلى هذا المفهوم لنقرأ به خصوصية التركيب لدى
درويش. فإذا كنّا، سابقاً، قد توقّفنا عند استخلاص مفهوم اللغة في القصيدة، من زاويتي
المعجم والتركيب، مُتَّبِعِينَ العناصر التي يتألفان منها. فإنّنا سنُشغِلُ ثانية مفهوم التساند

387. محمود درويش، أثر الفراشة، مرجع سابق، ص. 17 - 18.

388. راجع الفصل الثاني من القسم الأول.

لاستكمال ملامح التركيب لدى الشاعر.

تُفْضِي بِنَا قِرَاءَةُ النَّهَاجِ الْمُدْرَجَةِ إِلَى تَعْرِفٍ مَا أَسْمِيَاهُ «زمنية التركيب»، والتنويع القائم على التساند، في مُستواها. فإذا كَانَ اشْتَغَالُنَا فِي الْمُسْتَوَى الْأَوَّلِ عَلَى الزَّمَنِ النَّحْوِيِّ لِلتَّرَكِيبِ لَدَى درويش، وَهُوَ مَا قَدْ يَشْتَرِكُ فِيهِ درويش مَعَ شعراء آخرين، فَإِنَّنَا، الْآنَ، نَسْتَحِيلِي مَا يُمَيِّزُ هَذَا التَّرَكِيبَ.

تَشْتَرِكُ النَّهَاجُ الْخَمْسُ فِي كَوْنِهَا مَبْنِيَّةٌ جَمِيعاً عَلَى الْفِعْلِ فِي أَحَدِ الْأَزْمَنَةِ، ثُمَّ أَسْلُوبٍ مِنَ الْأَسَالِيبِ الْآتِيَةِ : النداء، الاستفهام، النهي، التمني. كما أَنَّهَا تَتَّفَقُ فِي التَّرَاوَحِ بَيْنَ ضَمِيرِ الْمُتَكَلِّمِ الَّذِي يَفْرُضُهُ الْاسْتِفْهَامُ وَالتَّمْنِي، أَوِ الْمُخَاطَبِ الَّذِي يَقْتَرِنُ بِالْأَمْرِ أَوِ النَّهْيِ. غَيْرَ أَنَّ هَذِهِ النَّهَاجَ تَخْتَلِفُ فِي طَرِيقَةِ التَّرَكِيبِ بَيْنَ الْعَنَاصِرِ الْمَذْكُورَةِ، وَهُوَ مَا يَجْعَلُ التَّرَكِيبَ فِي الْمُتَوَالِيَةِ الثَّانِيَةِ، يَنْحَصِرُ فِي نَمَطَيْنِ دَالِّينِ :

- النَّمَطُ الْأَوَّلُ : يَتَأَسَّسُ هَذَا النَّمَطُ الْأَوَّلُ مِنَ الْمُتَوَالِيَةِ الثَّانِيَةِ عَلَى الْفِعْلِ، ثُمَّ أَحَدِ الْأَسَالِيبِ الْمَشَارِ إِلَيْهَا. وَمِثَالُنَا عَلَى ذَلِكَ مَا وَرَدَ فِي النَّمُودَجِ الْأَوَّلِ وَالثَّانِي وَالْخَامِسِ. حَيْثُ اسْتَنَدَ الشَّاعِرُ، فِي نَمُودَجٍ «سَجَل أَنَا عَرَبِي» إِلَى فِعْلِ الْأَمْرِ ثُمَّ الْفِعْلِ الْمُضَارِعِ الدَّالِّ عَلَى الْحَاضِرِ، ثُمَّ عَلَى الْاسْتِقْبَالِ، لِيَخْتِمَ الْمَقْطَعُ الشَّعْرِي بِأَسْلُوبِ الْاسْتِفْهَامِ. وَاسْتَنَدَ درويش فِي النَّمُودَجِ الثَّانِي إِلَى الْفِعْلِ فِي الْمَضَارِعِ ثُمَّ الْمَاضِي ثُمَّ الْأَمْرَ، مُضَافاً إِلَيْهَا أَسْلُوبَ الْاسْتِفْهَامِ. أَمَّا النَّمُودَجُ الْخَامِسُ، فَقَدْ تَأَسَّسَ عَلَى الْبِنَاءِ نَفْسِهِ؛ الْفِعْلُ فِي الْمَضَارِعِ ثُمَّ أَسْلُوبُ النَّدَاءِ ثُمَّ الْعُودَةُ إِلَى فِعْلِ الْأَمْرِ وَالْمَضَارِعِ.

- النَّمَطُ الثَّانِي : يَخْتَلِفُ النَّمَطُ الثَّانِي مِنَ الْمُتَوَالِيَةِ الثَّانِيَةِ عَنِ النَّمَطِ الْأَوَّلِ وَيَشْتَرِكُ مَعَهُ فِي آيٍ. فَإِذَا كَانَتْ نَقْطَةُ التَّقَاطُعِ بَيْنَ النَّمَطَيْنِ مُثَلَّةً فِي انْبِنَائِهِمَا عَلَى الْفِعْلِ، فَإِنَّهُمَا يَخْتَلِفَانِ فِي كَوْنِ الثَّانِيَةِ لَا تَكْتَفِي بِأَسْلُوبٍ وَاحِدٍ مُضَافٍ إِلَى الْفِعْلِ؛ إِذْ يَكْشِفُ النَّمُودَجُ الثَّالِثُ، وَالَّذِي هُوَ عِبَارَةٌ عَنْ مَقْطَعٍ مِنْ قَصِيدَةِ «جِدَارِيَّة»، عَنْ بِنَاءٍ يَتَأَسَّسُ عَلَى تَسَانُدِ الْفِعْلِ الْمَاضِي بِالْأَمْرِ، ثُمَّ أَسْلُوبِ النَّهْيِ ثُمَّ الْعُودَةِ إِلَى الْأَمْرِ، ثُمَّ النَّدَاءِ ثُمَّ الْاسْتِفْهَامِ. أَمَّا النَّمُودَجُ الرَّابِعُ فَيَضُمُّ، إِضَافَةً إِلَى الْفِعْلِ، أَسْلُوبَ النَّهْيِ وَالتَّمْنِي.

تُسَعِّفُنَا هَذِهِ الْقِرَاءَةُ فِي اسْتِخْلَاصِ خُصَائِصِ نَمَطِي الْمَتَالِيَةِ الثَّانِيَةِ فِي التَّرَكِيبِ لَدَى درويش :

- النَّمَطُ الْأَوَّلُ : الْفِعْلُ (مَاضِي / مُضَارِع / أَمْر) + أَسْلُوبُ وَاحِدٍ (اسْتِفْهَام / نَدَاءُ / نَهْي / تَمْنٍ) + ضَمِيرُ (الْمُتَكَلِّمُ / الْمُخَاطَبُ).

- النمط الثاني : الفعل (ماضي/ مضارع/ أمر) + أسلوبان أو أكثر (استفهام+ نداء+ نهي+ تمنّ)+ ضمير (المتكلم+/ المخاطب).

قد يتبادرُ إلى الذهن أننا بتحديدنا هذا، ننفي وجود أشكالٍ أخرى من المتاليات التركيبية في شعر درويش؛ خاصةً عندما يتعلّق الأمر بحُضورِ الفعلِ المضارعِ المنفيّ، إلا أن هذا الحُضورَ لا يَمْنَحُ هذا النوعَ من التركيبِ مرتبةَ الصدارة، حتّى تتحوّل، على قَلْتِها، إلى قانونٍ أساسٍ يُشكّلُ نمطاً من أنماطِ البنية التركيبية لدى محمود درويش. على أنّنا لم نَعْتَزْ في غيرِ هذه النماذجِ المُعتمَدة على ما يُعارِضُ الملاحظاتِ المُستخرجة، بل إنّ باقي النصوص الشعرية تؤكدُ ما يذهبُ إليه تحليلنا. إنّ النصّ الشعري لدى درويش يتراوحُ بينَ الغيابِ والحُضورِ. هذه خاصيَّته الأساسيّة. وهي لا تختلفُ مع ما أكّدنا عليه في دراستنا للزمنِ التّخوي في المتتالية الأولى. على أنّ هذه الخاصية تأخذُ ملَمَحَها المُميّزَ، انطلاقاً من التساند الذي يتم في مستوى الفعل والأساليب الإنشائية، ويمنحُ التركيبَ خصوصيّةً وفَرادَتَهُ.

2. إبدالات اللغة

1.2. إضاءة جهة المساءلة

انطلقنا في هذا البحث، من فرضية تنبّئ على إبدال اللّغة في مُستوى الممارسة النصّية للشاعر محمود درويش. فإذا كان الشعر المعاصر، الذي تتّجى إليه التّجربةُ الشعرية لمحمود درويش، قد أبدل البنيات الشعرية السّابقة عليه من رومانسية وتقليدية، فإنّ المنجز النصّي لدرويش راهن على الإبدال كملَمَحٍ يطبعُ التّجربة من الداخل. وترومُ في ما يأتِي الوقوف على ملامح هذا الإبدال في اللّغة، ثم محطّاته.

نصُدّر، في مُقاربتنا للإبدال في لغة محمود درويش، عن الإطارِ النظري الذي أسّسَ له محمد بنيس في كتاب الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها. إذ انطلق هذا الأخير، في دراسته لانتقالِ بنياتِ الشعر العربي الحديث، من إلغاءِ فرضيات التطوّر والتغيير والتجاوز، وتبني فرضية الإبدال. حيثُ إنّ إبدالاً بنيةً بأخرى تفرضُه الأزمّة، وفِعْلُ الثّورة.

على أنّ الصّدورَ عن الإبدال، بِمعنى التعويض، يفيدُ «أن انتقال الشعر العربي الحديث، وكذلك القديم، من بنية إلى أخرى لا يتضمن تطوّراً ولا تغيّراً ولا تجاوزاً، وإنما يحقق الإبدال»³⁸⁹. ولتوضيح استعمال مفهوم الإبدال، قدّم محمد بنيس خمس نقاط، هي

389. محمد بنيس، الشعر العربي بنياته وإبدالاتها، الجزء الرابع، مساءلة الحدائق، الطبعة الثالثة، دار توبقال، الدار البيضاء،

ملاحظات أولية استمدّها من قراءة عيّنة المتن المدروس. وتتمثّل هذه النقاط في : الانفصال قبل الاتصال، والاختلاف قبل الوحدة، والتمايز قبل التفاضل، والحلزون قبل الدائرة، والإفراغ قبل الملء. ويبقى التساؤل عن طبيعة الإبدال الذي عرفته ممارسة درويش.

2.2. من اللغة المتعدية إلى لغة الخلق

ينظر محمد بنيس إلى اللغة، في الشعر المعاصر، مختبراً للحدثة الشعرية. بها، ومن خلالها، أخذت الممارسة النصية تبحث عن اللانهائي، حيث إن :

«اللغة هي رَجْمٌ مُخْتَرٍ الشعر المعاصر. هكذا تترأى لنا وضعية الخطاب الشعري. فيها وبها توزعت شُعَبُ البحث عن حدثة شعرية مغايرة. وتقاسمت الممارسات النصية هذه الخصيصة، كلٌ واحدة منها تهدي بنظرية تستحوذ على النص وتُسغله، ولو في غفلة عن كاتبه.»³⁹⁰

ينبني هذا الموقف على اعتبار أن اللغة، كتصور نظري يؤطر الممارسة النصية للشعراء المعاصرين، تشتغل داخل النص، بوعي أو لا وعي الشاعر. لأن «انشغال الشعراء المعاصرين بوضعية اللغة معتم، والاختلاف بينهم يعود أساساً إلى التصورات النظرية العامة التي يعملون بها على تبادل الإضاءة بين الممارستين النظرية والنصية. ولكن الاشتغال باللغة لم يكن ليأخذ هذه المكانة وليستحق إنشاء مشهد الجدل لو أنه كان منحصراً في مسألة عابرة أو تقنية ينتهي فعلها في لحظات من البوح النظري»³⁹¹.

في ضوء إشارة محمد بنيس، يبدو مهماً التنبيه على أن محمود درويش لم ينشغل بممارسة نظرية مؤسسية. رغم أن بعضاً من تصوراته عن الشعر، والكتابة عموماً، وردت في لقاءاته الصحفية، بينما تضمّنت ممارسته النصية، ذاتها، تصورات أخرى³⁹²، ذلك أن النص الشعري لدرويش توجّه، بشكل أو بآخر، إلى احتضان المسألة الشعرية والخوض فيها، وذلك ما أكّدت عليه بعض محطّات هذا البحث.

يكون مُفْتَحُ الاشتغال على إبدال اللغة في أعمال درويش، انطلاقاً من القصائد الواردة في مجموعة أعراس (1977)، حيث يشكّل هذا العمل علامة بارزة وفاصلة في

2014، ص. 74.

390. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإدالاتها، الجزء الثالث، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 76.

391. نفسه، ص. 103.

392. سبق أن أضأنا هذه القضية في الفصل الثاني المعنون بـ : مفاهيم وتصورات، عند استخلاص مفاهيم الشعر والنثر والإيقاع والصورة، ثم اللغة في الفصل الثالث.

تجربته الشعرية، من زوايتها المتعلقة باللغة. وهو ما يُفيد أن المسير الإبداعي لدرويش يتوزع إلى محطتين. إلا أن ما يميز هذه التجربة، هو أنها أحدثت إبدالات آنية ومتقطعة داخل المسار نفسه، ولم تحدث قطيعة تامة مع اللغة التي اعتاد درويش أن يكتب بها منذ بداية ممارسته النصية.

شكلت الأعمال الشعرية الصادرة قبل 1977، مرحلة أولى كانت فيها اللغة متعدية ترتبط بالمواضيع وتنظر إلى العالم وتسمي الأشياء. وقد استمدت اللغة الشعرية هذه الوظيفة انطلاقاً من استضافتها لمعجم الحياة اليومية المعيشة. ولنا في التدليل على هذا التصور نماذج كثيرة من أشعار درويش، منها ما سبق أن أوردناه في الفصول السابقة، ومنها ما نقدمه الآن.

يكتب درويش في قصيدة «قتلوك في الوادي» من ديوان أحبك أو لا أحبك :

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن

أهديك ذاكرتي

ماذا تقول النار في وطني

ماذا تقول النار ؟

هل كنت عاشقتي

أم كنت عاصفة على أوتار ؟

وأنا غريب الدار في وطني

غريب الدار..

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن

أهديك ذاكرتي

ماذا يقول البرق للسكين

ماذا يقول البرق

هل كنت في حطين

رمز ألموت الشرق

وأنا صلاح الدين

أم عبد الصليبي ؟

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن

أهديك ذاكرتي
ماذا تقول الشمس في وطني
ماذا تقول الشمس ؟
هل أنت ميّنة بلا كفن
وأنا بدون القدس ؟³⁹³

إنّ اللغة الشعريّة، في هذا النموذج التمثيليّ، تُروم التعبير. وضرورة تقديم هذه الوظيفة نابعة من يقين درويش بأنّ وظيفة الشعر نفسه هي التعبير³⁹⁴. وقد كان هذا التعبير أكثر التصاقاً بالقضية الفلسطينية وأبعادها، ونقل معاناة الإنسان الفلسطيني، والكشف عن غرّيبته داخل وطنه المسلوب.

من جهة أخرى، بدأ واضحاً ارتباط اللغة المتعدية لدى درويش بـ «الحادثة» أو «الواقعة»، حيثُ تتوجّه الممارسة النصية لدرويش نحو استقصاء واقع الفلسطينيين، ويتحوّل معها الشعر إلى حادثة. وقد ضمّ ديوان أحبك أو لا أحبك قصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا»، تلك القصيدة التي عادَ فيها الشاعر إلى حادثة اتهام الفلسطيني سرحان بشارة سرحان بقتل روبرت كينيدي، فينطلق منها إلى عوالم جديدة ترصدُ معاناة الإنسان الفلسطيني الضعيف³⁹⁵.

وكان أدونيس، من قبل، قد اتخذ موقفاً مغايراً من اللغة الشعريّة، ابتعد فيه عن عدّ الشعر الحديث مُرتبطاً بالوقائع والأحداث. فكتب في «محاولة تعريف الشعر الحديث» : «ولأن الشعر الحديث يتخلّى عن الحادثة، فهو يبطل أن يكون شعر «وقائع»، أو شعراً «واقعياً» [...] إذ يصبح الشعر واقعياً، يقترب من النثر العادي، لأنه يضطر، انسجماً مع غايته، أن يستخدم الكلمات وفق دلالتها المألوفة. وهذا، بالضبط، ضد مهمة الشعر الحق الذي يفرغ الكلمة من ثقلها العتيق المظلم، ويشحنها بدلالة جديدة غير مألوفة»³⁹⁶.

تتميّز اللغة الشعريّة، في تصوّر أدونيس، بابتعادها عن لغة النثر، وقربها من لغة الغموض والإشارة، وهو ما يتّفق في أعمال درويش المحدّدة بين 1964 تاريخ صدور

393. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 61 - 62.

394. راجع الفصل الثاني من البحث.

395. محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 95 وما يليها.

396. أدونيس، «محاولة في تعريف الشعر الحديث» في : زمن الشعر، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978، ص. 10.

مجموعة أوراق الزيتون و1975 تاريخُ صدورِ ديوان تلك صورتها وهذا انتحار العاشق. فقد تقدّم معنا، في مواضع متقدمة من البحث، أنّ المنعزّ النصي لدرويش قد جاور بين الشعر والنثر انطلاقاً من قيامهما على التّسائُد. وتمثّل قصائدُ «مزامير»، و«أغنيات حب إلى أفريقيا»، و«النزول من الكرمل»، و«طريق دمشق»، هذا التّسائُد بين الشعر والنثر. كما تضمّ الأعمال الأخرى قصائد ارتبطت بالحادثّة، و«عبّرت» عن الواقع، ومن ذلك: «رسالة من المنفى»، و«برقية من السجن».

سيُشكّل ديوانُ أعراس، إذن، محطةً فاصلةً في اللّغة الشعريّة لدى درويش، حيث ستنتقل اللّغة لدينه من التّعبير والإيضاح إلى الإشارة والغموض، حيث «إن لغة الشعر هي لغة الإشارة [...] فالشعر هو، بمعنى ما، جعلُ اللّغة تقول ما لم تتعلّم أن تقوله»³⁹⁷. وقد سبق لمحمد بنيس، في بحثه الأكاديمي الموسوم بـ الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، أن اشتغل على قصيدة «أحمد الزعر» الواردة في مجموعة أعراس كنموذج يتمثّل الإبدال الذي مسّ الممارسة النصية لدرويش، وتوقّف فيها على تحلّف الدوال البانية للقصيدة.

يكتب محمود درويش في «قصيدة الرمل» :

إنّهُ الرملُ

مساحات من الأفكار والمرآة،

فلنذهب مع الإيقاع حتى حتفنا

في البدء كان الشجر العالي نساء

كان ماء صاعداً، كان لغة.

هل تموت الأرض كالإنسان

هل يحملها الطائر شكلاً للفراغ ؟

البدايات أنا

والنهايات أنا

والرمل شكل واحتمال.

برتقال يتناسى شهوتي الأولى.

أرى في ما أرى النسيان، قد يفرسُ الأزهارَ والدهشة،

والرمل هو الرمل. أرى عصراً من الرمل يغطينا،
ويرمينا من الأيام.
ضاعت فكرتي وامراتي ضاعت
وضاع الرمل في الرمل..

البدايات أنا
والنهايات أنا³⁹⁸

ينزعُ درويش، في هذه القصيدة، إلى استيعابِ مُغاييرِ لوظيفةِ اللغة. تصيحُ معها اللغةُ تأملاً داخلياً؛ يتبعُ الشاعرُ غوايتها، وينفتحُ، من خلالها، على عوالمٍ أخرى ترتبطُ بالعالمِ المرئيِّ أو المحسوسِ. إنَّ اللغةَ، هنا، تكتفي بذاتها، وبعناصرها القائمة على التضاد (البدايات/ النهايات). هي إذن لغةُ الخلقِ والإشارةِ والرؤيا، لا التعبير. لقد استطاعَ درويش، من خلال هذه القصيدة، أن ينتقلَ من النظرِ إلى الحدثِ بوصفه واقعةً، إلى عدّه رمزاً، يُحيلُ على الحدثِ دونَ أن يصفه، ويشير إلى دلالاته وأبعاده، وهو ما تناوله أدونيس في كتابه سياسة الشعر حين كتب :

«إن الشعر الوظيفي هو الذي ينظر إلى الحدث بوصفه موضوعاً خارجياً، فينقله تمجيداً أو تقييحاً، وهو يقوم بوظيفة يمكن أن يؤديها الكلام الإعلاميُّ بحصر المعنى، أو أي نوع آخر من الكلام الإخباري، التحليلي. أما الخصوصية الشعرية فمن طبيعتها أن تحيل الحدث إلى رمز، بحيث لا تردنا إلى الحدث بما هو وكما هو، وإنما تردنا إلى دلالاته، أو أبعاده، في الحركة التاريخية - ناقلة حواسنا ووعينا في أفق جمالي - تخيلي، قوامه اللغة وعلاقاتها»³⁹⁹.

وسيُسيّرُ درويش، في موضعٍ آخرٍ من أعراس، على الخطى نفسها؛ مُبدلاً لغةَ التعبيرِ إلى لغةِ الخلق، وذلك في «قصيدة الأرض»، والتي إن كانت كاشفةً عن علاقة الشاعر بوطنه فلسطين، فإنَّ اللغة فيها تنحو منحىً مُغايراً؛ تكونُ لازمةً، وأكثر رمزية. يكتب درويش في أحد مقاطع القصيدة :

وفي شهر آذار تستيقظ الخيلُ
سيدة الأرض !

398. محمود درويش، أعراس ضمن الأعمال الأولى 2، مرجع سابق، ص. 274-275.

399. أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، 1985، ص. 176-177.

أيُّ نشيد سيمشي على بطنك المتموج، بعدي ؟
 وأيُّ نشيد يلائم هذا الندى والبُخور
 كأنَّ الهياكل تستفسر الآن عن أنبياء فلسطين في بدنها
 المتواصل

هذا اخضرارُ المدى واحمرارُ الحجارة -

هذا نشيدي

وهذا خروجُ المسيح من الجرح والريح
 أخضرَ مثل النبات يُغطِّي مساميرَه وقيودي
 وهذا نشيدي

وهذا صعود الفتى العربيِّ إلى الحلم والقدس...⁴⁰⁰

يفيد تأمل القصيدة، وهذا مقطعٌ منها، أنَّ الشاعرَ لم يعرِضْ تأملاته عرضاً مباشراً، وإنما استند إلى الرمز والإيحاء؛ باعتماد الكلمة الموحية (البنفسج/ القمح/ جبل الغسيل/ خديجة)، كما توجه الشاعرُ إلى عرضِ رؤيته عرضاً جزئياً بدَل استعراضها كلياً، وبذلك يكون الشاعرُ خالفاً للغة، وصادراً عن الحقيقة التي مرَّدها التخيل. وستُصبح لغةُ الخلق رهاناً في مجموعة أحد عشر كوكبةً، والتي ضمت ست قصائد تورَّعت جميعها إلى محاور تكشف عن تاريخية الصراع بين الأمة وأعدائها مُثَلَّة في قضية فلسطين. كما ارتكز هذا الديوان على وصف حالة اللاوجود الذي تعيشه الأمة انطلاقاً من محاور تلتقي جميعها في الرؤيا المشتركة حول الواقع المحيط بكيثونة الوجود.

إنَّ المحاور الدلالية في أحد عشر كوكبةً متجاورةً، وتترعُّ إلى ذكر الجزئيات المؤلفة لهذه القضية المركزية. وهو ما يبرز حضور الأندلس، التي اعتبرها درويش جسراً للعبور إلى هدفه، بما هي حقلٌ ثري بالموضوعات والرؤى والرموز؛ ولما تمثَّله في الوجدان العربي من دلالات ترسخت في الذاكرة، وخاطبت الذات في آن. والمجموعة، عموماً تشير إلى التأمُّر والنهاية، والانفتاح على الأمل.

في قصيدة «من أنا... بعدَ ليل الغريبة ؟» يعودُ محمود درويش إلى الموروث الثقافي، الذي يشكِّل أساساً في بنائها الجمالي والفني، ويمدُّها بعُمق انطلاقاً من الانفتاح على

الموروث الإسلامي. يكتب درويش في هذه القصيدة :

مَنْ أَنَا بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَةِ ؟ أَنَهَضُ مِنْ حُلُمِي
خَائِفاً مِنْ غَمُوضِ النَّهَارِ عَلَى مَرَمَرِ الدَّارِ، مِنْ
عَتَمَةِ الشَّمْسِ فِي الْوَرْدِ، مِنْ مَاءِ نَافُورَتِي
خَائِفاً مِنْ حَلِيبِ عَلَى شَفَةِ التِّينِ، مِنْ لُعْتِي
خَائِفاً، مِنْ هَوَاءٍ يُمَشِّطُ صَفْصَافَةً خَائِفاً، خَائِفاً
مِنْ وَضُوحِ الزَّمَانِ الْكَثِيفِ، وَمِنْ حَاضِرٍ لَمْ يَعُدْ
حَاضِراً، خَائِفاً مِنْ مُرُورِي عَلَى عَالَمٍ لَمْ يَعُدْ
عَالِماً. أَيُّهَا الْيَأْسُ كُنْ رَحْمَةً. أَيُّهَا الْمَوْتُ كُنْ
نِعْمَةً لِلْغَرِيبِ الَّذِي يُبْصِرُ الْغَيْبَ أَوْضَحَ مِنْ
وَاقِعٍ لَمْ يَعُدْ وَاقِعاً. سَوْفَ أَسْقُطُ مِنْ نَجْمَةٍ
فِي السَّيِّءِ إِلَى خَيْمَةٍ فِي الطَّرِيقِ إِلَى... أَتَيْنَ ؟
أَتَيْنَ الطَّرِيقُ إِلَى أَيِّ شَيْءٍ ؟ أَرَى الْغَيْبَ أَوْضَحَ مِنْ
شَارِعٍ لَمْ يَعُدْ شَارِعِي. مَنْ أَنَا بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَةِ ؟
كُنْتُ أَمْشِي إِلَى الذَّاتِ فِي الْآخَرِينَ، وَهَذَا أَتَدَا
أَخْصَرُ الذَّاتِ وَالْآخَرِينَ. حِصَانِي عَلَى سَاحِلِ الْأَطْلَسِيِّ اخْتَفَى
وَحِصَانِي عَلَى سَاحِلِ الْمُتَوَسِّطِ يُغْمِدُ رُمْحَ الصَّلَيبِيِّ فِي.
مَنْ أَنَا بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَةِ ؟ لَا أَسْتَطِيعُ الرُّجُوعَ إِلَى
إِخْوَتِي قُرْبَ نَخْلَةِ بَيْتِي الْقَدِيمِ، وَلَا أَسْتَطِيعُ التَّزَوُّلَ إِلَى
قَاعِ هَاوِيَّتِي. أَيُّهَا الْغَيْبُ ! لَا قَلْبَ لِلْحُبِّ... لَا
قَلْبَ لِلْحُبِّ أَسْكُنُهُ بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَةِ...⁴⁰¹

تكتفي اللغة في هذه القصيدة بذاتها. وهي بذلك تقرب من الخلق، أكثر من اتصالها
بالتعبير. إذ تناسس القصيدة على محورية الأنا المجسدة للانفصام الفعلي، حيث يستند
الشاعر إلى الواقع، لا بوصفه حدثاً، وإنما نقطة يتصل فيها الواقعي بالإيحائي، ويتوطد معها
التساؤل عن وضعية الذات التي انطبعت بالخوف، وخسارتها، وانعدام الرجوع إلى الأرض.

مع جدارية، ستأخذ هذه التجربة اللغوية بُعداً أكثر ترشحاً في الخطاب الشعري لدى درويش، ذلك أنها استوعبت القديم، وأنجذبت نحو صياغة الحديث في صور شعرية لها الدهشة. كما توجه الشاعر إلى تشكيل الدلالة باللاجوء إلى الرمز الشعري، وشحن الكلمات بمدلولات جديدة. وإن كانت القصيدة - الديوان كتابة لتجربة الموت، فإن اللغة فيها امتدت لتشمل نظرة الشاعر إلى الكون، والحياة، والأسطورة، والقصيدة نفسها. وبذلك كانت اللغة في جدارية تأملًا، وحلاً وسفراً في الذات. وهي التأملات التي صاغها درويش، وأسرها إلى سميح القاسم في الرسائل، حينما كتب :

«في اللغة نجد حلولنا. في اللغة نحاول أن نزوج المعلوم إلى المجهول. في اللغة نسافر ونعود. في اللغة نرسي للسفر قواعد سفر رمزية تكسر ذاتها لتبني ذاتها أو تكسر السفر. في اللغة نصالح ما لا يتصالح في الواقع... وفي اللغة نعلن حربنا ونقيم سلامنا. ولكن، أين نسافر خارج اللغة؟ أما من سفر في هذا السفر؟!»⁴⁰²

وسيستمر محمود درويش على المسار نفسه في أعمال : لا تعتذر عما فعلت، وكزهر اللوز أو أبعد، وفي حضرة الغياب، وأثر الفراشة، ولا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي. ستظل اللغة، بعيدة عن التعبير، متوجهة نحو الخلق، وحاضنة لاستيعالات متعددة، ومختلفة في آن، من حيث المعجم ومن حيث التركيب. حيث إن «الشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة ومحددة، بل من حالة لا يعرفها، هو نفسه، معرفة دقيقة، ذلك أنه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الإيديولوجيا أو العقل أو المنطق. إن حدسه، كرويا وفعالية وحركة، هو الذي يوجهه ويأخذ بيده»⁴⁰³.

3.2 الإبدال المتقطع

إذا كان أدونيس ينظر إلى لغة الخلق ولغة التعبير كلغتين مختلفتين، ومتوازيتين، فإن الممارسة النصية لمحمود درويش، جعلت هاتين اللغتين تتقاطعان في حالات معينة، وهو ما يعضد الإبدال المتقطع الذي صدرنا عنه في رؤيتنا للغة في أعمال الشاعر. ويكشف تتبع وضع اللغة في أعمال الشاعر عن هذه التقاطعات، سواء في وجهها الخفي أو البارز. على أننا نقصد بالحقي، حضور نص شعري، يعتمد لغة التعبير، بين قصائد لها الخلق لغة. ومن

402. محمود درويش وسميح القاسم، الرسائل، مرجع سابق، ص. 115.

403. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص. 125.

جانب آخر، نَعْنِي بِالْبَارِزِ إِفْرَادَ دِيوانٍ بِأَكْمَلِهِ لِلتَّعْبِيرِ، فِي سِيَاقِ أَعْمَالٍ شَعْرِيَّةٍ تَنْظُرُ إِلَى اللُّغَةِ كُمُخْتَبَرٍ شَعْرِي تَتَفَاعَلُ فِيهِ مُخْتَلَفُ الدَّوَالِ الْبَانِيَةِ لِلْقَصِيدَةِ.

ضَمَّ دِيوانُ حِصَارِ لَمَدائِحِ الْبَحْرِ، الصَّادِرِ سَنَةِ 1984، بَيْنَ قِصَائِدِهِ الْإِحْدَى عَشْرَةَ، قَصِيدَةَ «بِירוَت»، الَّتِي عَكَّسَتْ الْفَتْرَةَ الَّتِي عَاشَهَا الشَّاعِرُ فِي بِירוَتِ بَيْنَ 1973 وَ1982. عَاشَ دُرُوشُ، خِلَالَ تِسْعِ سَنَوَاتٍ، التَّجَرُّبَةَ اللَّبْنَانِيَّةَ، بِجَمِيعِ جُزْئِيَّاتِهَا، مُحَاوِلًا التَّعْبِيرَ عَنْهَا كَحَادِثَةٍ أَوْ وَاقِعَةٍ تَجَلَّتْ أَمَامَ عَيْنَيْهِ. وَقَدْ جَسَّدَتْ قَصِيدَةُ «بِירוَت» عِدَدًا مِنَ الصُّوَرِ الشَّعْرِيَّةِ الَّتِي يَتَكَرَّرُهَا الشَّاعِرُ فِي سِيَاقَاتِ الْقَصِيدَةِ وَإِجْمَاعَاتِهَا، إِذْ يَكْتُبُ فِي مَطْلَعِهَا:

تُفَاحَةُ لِلْبَحْرِ، نَرَجِسَةُ الرِّخَامِ،
فَرَاشَةُ حَجَرِيَّةٌ، بِירוَتُ. شَكْلُ الرُّوحِ فِي الْمَرَاةِ،
وَصُفُّ الْمَرَاةِ الْأُولَى، وَرَائِحَةُ الْغَمَامِ.
بِירוَتُ مِنْ تَعَبٍ وَمِنْ ذَهَبٍ، وَأَنْدَلَسُ وَشَامِ.
فَضَّةٌ، رَبْدٌ، وَصَايَا الْأَرْضِ فِي رِيشِ الْحَمَامِ.
وَفَاةٌ سَنِبلَةٌ. تَشْرُدُ نَجْمَةٌ بَيْنِي وَبَيْنَ حَبِيبَتِي بِירוَتُ.
لَمْ أَسْمَعْ دَمِي مِنْ قَبْلِ أَنْ يَنْطِقَ بِاسْمِ عَاشِقَةٍ تَنَامُ عَلَى دَمِي..
وتنام...⁴⁰⁴

يَسْتَدْعِي تَأَمُّلُ اللُّغَةِ فِي الْقَصِيدَةِ الْإِلْتِفَاتَ إِلَى عِلَاقَتِهَا بِالرَّمُوزِ وَالْإِشَارَاتِ، وَالَّتِي لَا تَتَكَشَّفُ إِلَّا بِتَتَبُعِ مُعْجَمِ الشَّاعِرِ، وَمُتَابَعَةِ سِيَاقَاتِ الْقَصِيدَةِ وَصُورِهَا الْمُتَعَدِّدَةِ وَالْمُتَشَابِكَةِ فِي آنٍ، حَيْثُ إِنَّ الشَّاعِرَ يَرْسُمُ صُورَةَ لِبِירוَتِ بَعْدَ الْاجْتِيَاكِ الْإِسْرَائِيلِي، وَبَعْدَ تَدْمِيرِهَا وَطَرْدِهِ، وَطَرْدِ الْمَقَاوِمَةِ خَارِجَهَا بِالْقُوَّةِ، لِيُنْحِثَ عَنْ مَنْقَى جَدِيدٍ. وَالْمُلَاحَظَةُ أَنَّ اللُّغَةَ فِي الْقَصِيدَةِ، تَصَوِّرٌ لِبِירוَتِ بَيْنَ الْبَقَاءِ وَالْفَنَاءِ؛ ذَلِكَ أَنَّ التُّفَاحَةَ وَالنَّرَجِسَةَ وَالْفَرَاشَةَ، رَمُوزٌ لِلْبَقَاءِ وَالْحُبِّ وَالْحَيَاةِ، وَتَقَابُلُهَا عَلَى الْجَانِبِ الْآخَرِ صُورُ الْبَحْرِ وَالصَّخْرِ وَالتَّشْرُدِ وَالدَّمِ، فَتَتَبَدَّى بِירוَتُ لِلشَّاعِرِ مَلَاذًا وَوَطَنًا وَحَبِيبَةً.

لَمْ تَكُنْ قَصِيدَةُ «بِירוَت» الْمُنْتَوِيَّةَ لِديوانِ حِصَارِ لَمَدائِحِ الْبَحْرِ الْوَحِيدَةَ الَّتِي عَادَ فِيهَا الشَّاعِرُ إِلَى لُغَةِ التَّعْبِيرِ، بَلْ إِنَّا نَعْتَرُ هَذِهِ اللُّغَةَ عَلَى حُضُورِ آخَرَ فِي مَوَاضِعَ مُتَعَدِّدَةٍ مِنْ دَوَاوِينِ الشَّاعِرِ، بَدْءًا بِمَجْمُوعَةٍ لَمَّا ذَاكَ تَرَكْتَ الْحِصَانَ وَحِيدًا وَانْتَهَاءً بِ لَا أَرِيدُ هَذَا

القصيدة أن تنتهي. وتُدرج، ها هنا، نموذجاً للتمثيل، حيث يكتب درويش في قصيدة «إلى آخري وإلى آخره...» من لماذا تركت الحصان وحيداً :

- هل تَعَبْتَ من المشي

يا وَلَدِي، هل تعبْتُ ؟

- نَعَمْ، يا أباي

طال ليلُكَ في الدرب،

والقلبُ سال على أرضِ لَيْلِكَ

- ما زِلْتُ في خَفَّةِ القَطِّ

فاصْعَدْ إلى كَتْفِي،

سنقطع عمّاً قليل

غابة البُطم والسنديان الأخيرة

هذا شمالُ الجليل

ولبنانُ من خلفنا،

والسماءُ لنا كُلُّها دمشقَ

إلى سور عكا الجميل

- ثم ماذا ؟

- نعود إلى البيت

هل تعرف الدرب يا بني

- نعم، يا أباي :

شرقَ خَرَوِيَّةِ الشارع العامِّ

دربٌ صغيرٌ يَضِيقُ بِضُبَّارِهِ

في البداية، ثم يسير إلى البئر

أَوْسَعَ أَوْسَعَ، ثُمَّ يَطُلُ

على كَرَمِ عَمِّي «جميل»

بائع التبغ والحلويات،⁴⁰⁵

تَعَدُّدُ الأصواتُ في القصيدة، لتنبّي حواراً بين أب وابنه عن الأرض والوطن، وحلم العودة إلى فلسطين. على أن اللغة تمتح، هنا، من معجم الحياة اليومية (التبغ، بائع الحلويات، خروبة، عتي جميل)، وتسعى إلى التعبير عن واقع الشاعر في منفاه خارج الوطن، وعن أمه في الرجوع، الذي لن يكون إلا بعودة أحبابه. يستدعي محمود درويش لغة التعبير كلما كتب قصيدة ترتبط بالقضية الفلسطينية. من جهة أخرى، يتبدى اشتغال الشاعر على إعادة كتابة تاريخ المكان، من خلال عنصر الذاكرة التي يراد محوها، كما حدث للوثائق المكتوبة، وغيرها.

هكذا تبدو لنا وضعية اللغة في هذه القصيدة، وفي قصائد أخرى من كزهر اللوز أو أبعد، وأثر الفراشة ولا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي⁴⁰⁶. وهكذا أيضاً تتجاذب اللغتان؛ لغة التعبير ولغة الخلق، في أعمال درويش الصادرة بعد أعراس 1977.

ويكون مفيداً الإشارة إلى تجليات الإبداع المتقطع في شكله البارز، والمتمثل في إصدار محمود درويش لعمليتين شعريتين؛ الأولى موسوم بـ مديح الظل العالي، والثاني له عنوان حالة حصار، مع استحضار الفارق الزمني بينهما، والأعمال التي سبقت صدور كل واحد منهما وتلك التي تلتها. لقد ارتبط الديوانان بحديثين بارزين في حياة الشاعر؛ هما تجربة اجتياح إسرائيل لبيروت سنة 1982، والحصار الذي ضربته الإسرائيليون، أيضاً، على فلسطين سنة 2002. على أن كلا من الديوانين قد ضم قصيدة واحدة. ففي حالة حصار ينشيك السياسي بالنفسي بالاجتماعي، ليؤسس لرؤية واقعية تنقل جزئيات الواقع الفلسطيني. يكتب درويش :

أيها الواقفون على العتبات ادخلوا،
واشربوا معنا القهوة العربية
[قد تشعرون بأنكم بشر مثلنا]
أيها الواقفون على عتبات البيوت،
اخرجوا من صباحاتنا،
نطمئن إلى أننا
بشر مثلكم !

406 يمكن العودة إلى قصائد : «فكر بغيرك» من كزهر اللوز أو أبعد، و «البعوضة» و «إن أردنا» و «مديح النبيذ» من أثر الفراشة، و «سيناريو جاهز» من لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي.

نجدُ الوقت للتسلية :
 نلعب النرد، أو نتصفَح أخبارنا
 في جرائد أمس الجريح،
 ونقرأ زاوية الحظ : في عام
 ألفين واثنين تبتسم الكاميرا
 لموليد بُرج الحصار⁴⁰⁷

تكشف القصيدة - الطويلة عن حالة الحصار المضروب على الفلسطينيين الذين ألقوا هذا الوضع، واعتادوا على تبعاته، بل إتهم فقدوا الإحساس بالزمن أيضاً. وقد استطاعت اللغة احتضان هذه الدلالات، والتعبير عنها بمعجم يومي (القهوة، نلعب النرد، زاوية الحظ، الكاميرا، برج)، ونقل يوميات معاناة الإنسان الفلسطيني أثناء الحصار الذي دمره. إن مقارنة اللغة في شعرية محمود درويش، تكشف عن أن الممارسة النصية لدرويش حققت الإبدال في مستويين اثنين؛ أبدلت لغتها مقارنة بالبنيات الشعرية السابقة عليها، ثم انشغلت بإبدال ذاتها من الداخل، بالانتقال من لغة التعبير إلى لغة الحلق؛ توازياً أو تقاطعاً، وهو الأمر الذي أكدته المصاحبة الهادئة للمُنجز النصي لدرويش.

3. مسار الخطاب

1.3. من اللغة إلى الخطاب

سعى هنري ميشونيك إلى بناء نظرية للخطاب، تضمن فيها الذات فرادتها وحضورها في الكتابة، كما سعى إلى تجاوز حصر علاقة الذات الكاتبة باللغة في النسخ. وقد أسس ميشونيك هذه النظرية استناداً إلى النحو التوليدي وبالانتساب إلى بنفنيست الذي عمل على هدم التصور البنيوي لعلاقة الذات الكاتبة باللغة وإرساء نظرية للخطاب، تُنح معها الأسبقية للخطاب بدل اللغة⁴⁰⁸.

وإذا كان الخطاب ذاتاً ومعنى، فإن الاشتغال يكون داخله، لا داخل اللغة، بما هي «حفر مستمر لما يقوم به الإيقاع من إظهار عناصر وإخفاء أخرى، لأنه لغة بقدر ما هو موجود في اللغة»⁴⁰⁹. بهذا نكون أمام عناصر تشبيك وتعالق أثناء بناء الخطاب، يكون

407. محمود درويش، حالة حصار، الطبعة الثالثة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2009، ص. 18-19.

408. Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, PUF, Paris, 1985, p.38.

409. عز الدين الشتوف، شعرية محمد بنيس، الذاتية والكتابة، مرجع سابق، ص. 287.

فيها الإيقاع «منظماً للخطاب»⁴¹⁰. من جهة أخرى، يؤكد ميشونيك على علاقة اللغة بالخطاب والإيقاع والذات، إذ يكتب : «إنَّ نظرية الإيقاع في الخطاب، هي نفسها نظرية للذات في اللغة»⁴¹¹. بهذا المعنى، تصبح اللغة عنصراً للذات، وتكون نظرية اللغة، بحسب ميشونيك، مجالاً لنظرية الذات.

بنى محمود درويش خطاباً شعرياً غزيراً، راكم خلاله دواوينَ جاوزتِ العشرين، إضافةً إلى أعمالٍ أخرى؛ منها الرسائل، واليوميات، والنصوص غيرُ المجنَّسة. وقد تقدَّم معنا، في الفصول السابقة، أنَّ الممارسة النصية لدرويش راهنت على عدِّ الشعر مركزَ العمل الإبداعي. فيما هي انفتحت على التثر بأشكاله، محاولةً أنْ تُحصِّنَ نفسها من غزو ينزع عنها خصيصةً انتهائياً إلى الشعر.

ولم يكفَّ الشاعرُ، في اشتغاله على مُنجزه النصي، عن التفكير في سؤال الشعر، وإنَّ كان صوتُ هذا السؤال أقوى في الأعمال الصادرة ابتداءً من جدارية. حيث توجه درويش إلى ممارسة نصية، تفكر في رايها ومستقبلها في آن. وقد وضعت هذه القصيدة - الديوان، أول مرة محمود درويش، أمام الكتابة.

كانَ محمد بنيس في عمله الأكاديمي الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، قد ناقش في الجزء الثالث منه، والموسوم بـ الشعر المعاصر، قضية انتساب محمود درويش إلى «الكتابة»، استناداً إلى وُجود هذا المصطلح - المفهوم في نصِّ ذاكرة للنسيان، والذي جاء فيه :

«ومن المثير للمرارة أن نتزع منذ زمن الغارات هذا الوقت للثروة، وللدفاع عن دور الشاعر الذي يستمد خاصيته من تاريخ كتابته للشعر في علاقته بتطور الواقع، أمام لحظة يتوقَّف فيها كل شيء عن الكلام، لحظة تصوغ فيها الملحمة الشعبية تاريخها وإبداعها الجماعي. بيروت هي الكتابة الإبداعية المثيرة. شعراؤها لحقيقيون ومنشدوهم ومقاتلوها وناشئها الذين لا يحتاجون إلى ترفيه وتشجيع على غودٍ مقطوع الأوتار، هم التأسيس الحقيقي لكتابة ستبحث طويلاً عن المعادل اللغوي لبطولتهم وحياتهم المدهشة. فكيف تستطيع الكتابة الجديدة»⁴¹²، المحتاجة إلى كسل، أن تبلور وتشكل في أوج معركة لها هذا الإيقاع الصاروخي ؟ وكيف يستطيع الشعر التقليدي - وكل الشعر تقليدي

410. Henri Meschonnic, *critique du rythme*, op. cit, p.70.

411. نفسه، ص. 71.

412. التشديد من عندنا.

في هذه اللحظة - أن يصف هذا الشعر الجديد المختمر في بطن الزلزال؟⁴¹³ ذهب محمد بنيس إلى أن المقطع الذي وردت فيه الإشارة إلى «الكتابة» لا يكشف عن خصائص هذه الكتابة ولا عن وظيفتها، بقدر ما هو توضيح لنوعية الشعر الذي يكتبه الشاعر. حيث: «يأتي استعمال مصطلح الكتابة الجديدة في هذا النص ضمن سياقين؛ السياق الأصغر هو الذي يحصر العلاقة بينهما وبين الكسل؛ والسياق الأكبر هو الذي يضع الكتابة الجديدة مقابل الشعر التقليدي.»⁴¹⁴

يمكن القول إن التأويل الذي جاء به بنيس، في إشارته إلى عدم صدور درويش، في أعماله الشعرية، عن وعي بالكتابة، مرتبط بأعمال الشاعر الصادرة قبل إنجاز الدارس لأطروحته الأكاديمية. وإذا ما اعتبرنا أن الشاعر لم ينشغل بأي مشروع نظري مصاحب لممارسته النصية، فإن المنجز النصي نفسه، والذي راهن على الاستمرارية كشرط أساس، قادراً على الكشف عن التصورات النظرية التي أطرت بناءه.

تستند الممارسة النصية إلى خصائص أجناسية معينة، انطلاقاً من إعادة بنائها، ثم خرقها. وعلى هذا الأساس، شكّل التداخل بين الأجناس الأدبية منطلقاً أساساً لبروز أنماط كتابية جديدة. وهو الأمر الذي جعل محمود درويش يعي بمبدأ رفض الحدود بين الأجناس، ويكتب: «فكل الأشكال الإبداعية يتداخل بعضها مع بعض، ليست هناك حدود نهائية بين شكل إبداعي وآخر.»⁴¹⁵

ظلّ درويش مسكوناً بالنص الشعري القادم. فجاور بين الشعر والنثر، وجعل العلاقة بينهما مبنية على التساند كما وضحنا سابقاً، وانفتح على المشرح والسردي في بعض تجاربه، اعتقاداً منه أن في النص الشعري تتفي الحدود بين الأجناس، حيث يقيم الشاعر وشائج خفية بينها، يكون الإيقاع، فيها، الدال الذي ينظم باقي الدوال. يكتب الشاعر:

«إنني مسكون بهاجس هو عدم كتابتي حتى الآن ما أريد أن أكتبه.
تسألني ما الذي تود أن تكتبه؟ فأقول لك: لا أعرف. إن رحلتي
هي إلى المجهول الشعري بحثاً عن قصيدة ذات قدرة على أن تحترق
زمنها التاريخي، وتحقق شرط حياتها في زمن آخر.»⁴¹⁶

413. محمود درويش، ذاكرة للنسيان، مرجع سابق، ص. 46 - 47.

414. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الثالث، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص. 61.

415. محمود درويش، «محمود درويش... لا أحد يصل»، في مجلة الشعراء، العددان 4 و5، مرجع سابق، ص. 16.

416. محمود درويش، «محمود درويش: ولدت على دفعات» في مجلة الكرمل، العدد 86، مرجع سابق، ص. 13.

2.3. أزمة النص

تكشف الممارسة النصية لمحمود درويش من خلال في حضرة الغياب «النص» الصادر سنة 2006، عن أزمة الكتابة التي بلغت إليها. وكأننا بالشاعر أمام سؤال كبير، ذي شقين : ماذا أكتب ؟ وكيف أكتب ؟ على أن هذين السؤالين امتداداً لأسئلة شغلت الشاعر منذ عمله الموسوم بـ «أعراس» (1977). بدءاً باستضافته للنثر، وحضور النفس السردية في بعض أعماله، وانتهاءً بانفتاحه على المسرح، انطلاقاً من البوليفونية التي وسمت نتاجه الشعري.

يتوزع هذا العمل إلى عشرين نصاً، يتأمل فيها درويش بقية عمر متطلعة إلى مستقبل لا يؤمن بالركون إلى حاله، ويستعيد فيها ماضياً استمدت اتساعه من اتساع الكتابة التي تناولته. إنها نصوص عن التجربة التي ألفتها الكتابة، والتي توزعت، بدورها، إلى أكثر من تجربة. أما تأمل سؤال هل في حضرة الغياب نصٌ شرعي أم شعري ؟ فنقف فيه على مستويين : أولهما الهوية الموجلة في كل إبداع أدبي كبير يرفض كل تصنيف، فيما هو يستضيف نصوصاً إبداعية سابقة وأخرى لاحقة في آن. أما المستوى الثاني، فقراءة النص وخذها كفيلة بأن تكشف عن توتر فعل الكتابة فيه، وتراوحه بين الشعر، والنثر.

وبالعودة إلى ديوان كزهر اللوز أو أبعد الصادر قبل ستة من صدور في حضرة الغياب تسعنا إشارة درويش الواضحة في العبارة التي صدر بها الديوان حين كتب : «أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم»⁴¹⁷. حيث يشير إلى أنه يكتب كلاماً حسناً، بغض النظر عن اقتراب بعض القصائد إلى الكتابة النثرية، رغم أنها موزونة. في حضرة الغياب إحالة مبدالة بين الشعر والنثر، هي ما يجعل التمييز بينهما عصياً. فالدارس يمكن أن يتلمس حضور الشعر في «النص» بأكمله، إذا تتبع الوشائج التي تربط بين المواضيع وصورها. فالمواضيع المشار إليها في «النص» صورٌ. وهذه الصور تعمل على تخليص الموضوع من قيوده. كما من شأن الدارس، أيضاً، أن يضع يديه على النثر في عموم «النص»؛ فاللغة التي كتب بها درويش هذا العمل، تفتتح على الدنيوي والروحي المخبوء، فيما هي تتحرر من البلاغة والتعوت.

إن ما يؤكد ما ذهبنا إليه، من أزمة الكتابة التي طالت الممارسة النصية لدرويش، سيتجلى في عمله الأخير، الصادر قيد حياته والموسوم بـ «أثر الفراشة». فإذا كان الشاعر قد جعل من في حضرة الغياب نصاً، فإنه ذهب إلى عدّ «أثر الفراشة» يوميات. يبدو سؤال

417 محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، مرجع سابق، ص.3.

التصنيف، من جديد، مُراوغاً، وبخاصّة إذا ما عثرنا في العمل على قصائد شعرية. ويُصبح السؤال، هل نحنُ أمامَ عملٍ يَضمُّ الشَّعرَ إلى جانِبِ اليوميّات؟ أم أنّها يوميّاتٌ شعريّة؟ تأخذنا مُقارَبة أثر الفراشة بعدّها «يوميّات»، إلى استحضارِ يوميّات الحزن العادي، على افتراضِ أنّها يتتميّن إلى الجنسِ نفسه؛ الذي هو اليوميّات. وقَبْلُ أنْ نخوضَ في الإنصافِ لعمَلِ أثر الفراشة، نَقِفْ، بدءاً، على يوميّات الحزن العادي الصادرة في طبعيّتها الأولى سنة 1973. فقد كَشَفَ درويش، في هذه اليوميّات، عن مُعاناةِ الناس في فلسطين بين 1948 و1967. فجاءَ العملُ صورةً لمعاناةٍ ما زالتْ مُتوقّدةً في ذهنِ الشاعر، باعتباره حديثَ الخروجِ منْ هُناك، نحو منفيٍّ دَفَعَتْهُ إليه معاناته الشخصية من سجنائِهِ وقامعِي حلَمِهِ الذين هَدَمُوا قريته وأقاموا على أنقاضها مُستوطنة.

يكتبُ درويش نصّاً على شاكلةِ حوارٍ يُجرِيه شخصٌ مع شخصٍ آخر، أو مع نفسه، مضمّناً نصّه مقاطع من سيرته الذاتيّة، حيناً اضطرّاً إلى الزّوج مع أفراد أسرته، من قرّبيّهم والتّوجّه إلى الشمال، نحو لبنان والبقاء فيها ما يُقاربُ العام. يقدم درويش هذه المقاطع من سيرته على نحوٍ أقرب إلى الإخبار؛ حيث تتكشفُ الوقائعُ متلبّسةً بالوضوح. ويأتي ذلك مُتساوياً مع منطِقِ الكتاب، الذي تتشكّل مادّته من السّياسة والتأمّلات في الحياة والتجربة المعيشة، وهي عناصرٌ جعلت النص واقعيّاً يتوجّه فيه الرّاي نحو سردِ حكايته بِتمهّلٍ وبتفصيلٍ وإسهاب.

لا تشابهُ بين أثر الفراشة ويوميّات الحزن العادي. إذ يَحْتَلّ النص الشعري مركزَ الممارَسةِ النصيّةِ لدرويش. وذلك ما انطوّت عليه قراءتنا لأعماله في الفصول السابقة⁴¹⁸. ويطلّعنا الشّاعرُ، في أولى «نصوصه» ضمن أثر الفراشة بقصيدة «البت / الصرخة». وهو ما يجعل النص الموازي: (يوميّات)، الوارد أسفل العنوان، مُضَلَّلاً. ففي أثر الفراشة قصائدٌ شعريّة، ولكنها تفتّح على الجملة الثّرية. فمن حيث المكان النصي، يتوجّه درويش، إلى الكتابة الثّرية التي تمتدّ على طول السطر، إلا في قصائد معدودة منها: «البت / الصرخة»، و«ليتنى حجر»، و«الغابة»، و«مكر المَجاز»، و«بقية حياة»، و«غريبان»، و«كم البعيد بعيد»، و«شخص يطارد نفسه»، و«عن اللا شيء»، و«اغتيال»، و«لو كنتُ صيّاداً»، و«أظن». واللافتُ للانتباه، تركيزُ درويش، في هذا العمل المُنتهي إلى اليوميّات، على الحادثة العاديّة. ويتبدّى ذلك جليّاً في «غيمة ملونة» و«واجب شخصي»، و«البعوضة» وغيرها.

يقول في هذه الأخيرة :

ألبعوضة، ولا أعرف اسم مُدَّكَّرها، أَشدُّ
فَتَكًا من النَمِمة. لا تكتفي بمصِّ الدم، بل
تزج بك في معركة عَبَثِيَّة. ولا تزور إلَّا في
الظلام كَحُمَى المتنبِّي. تَطِنَ وتَزُنُّ كطائرة
حرية لا تسمعها إلَّا بعد إصابة الهدف.
دَمَكُ هو الهدف. تُشعل الضوء لترأها
فتختفي في رُكنٍ ما من الغرفة والوساوس، ثم
تقف على الحائط... آمَنَةُ مسالمةٌ كالمستسلمة.⁴¹⁹

تتقدَّم أوضاع هذه القصيدة كأحوال للحياة اليومية، والتي يمكنُ أن تحدث لأيِّ
مَنَّا. والظاهرُ أنَّ الشاعر وَضَعَ نَفْسَهُ مكانَ القارئ، وحاولَ أن يُخَصِّرَ «النص» في معناه
الأوَّل، ويمنع، بالتالي هذا القارئ، مِن النَّفاذ إلى المعنى التأويلي، كأنَّ يُظَنَّ، أنَّ هذه
البعوضة التي تستهْدِفُ دَمَ الشاعرِ هي رمزٌ. فَعَمَدَ درويش إلى التَّنبيه على ذلك وكَسَّرَ
أُفُقَ التَّوَقُّعات بقوله :

...البعوضة، ولا أعرف اسم مُدَّكَّرها، ليست استعارة ولا
كناية ولا تورية. إنها حشرة تحبُّ دمك
وتشُمُّه عن بُعد عشرين ميلاً. ولا سبيل
لك لمساومتها على هدنة غير وسيلة واحدة:
أن تغيِّرَ فصيلةَ دمك!⁴²⁰

بهذا المعنى يجعلُ درويش من اليوميِّ يوماً فحَسْبُ، ويكفُّ أن يكونَ رمزاً أو صورةً
ذهنيَّة. إنَّ الشاعرَ يريد، من خلال هذا النموذج، أن يؤكد على أن قصيدته «نصه الجديد»
قادرٌ على مقاربة الحياة وجمالياتها الكامنة فيها. وهو ما يعضد قوله : «كلمة واحدة،
كلمة واحدة فقط، تشع كإساسة أو براعة في ليل الأجناس، هي ما يجعل النثر شعراً!
وكلمة عادية، يقولها لا مبالٍ لَلا مبالٍ آخر، على مفترق طرق أو في السوق، هي ما تجعل
القصيدة ممكنة!»⁴²¹.

419. محمود درويش، أثر الفراشة، مرجع سابق، ص. 39.

420. نفسه، ص. 40.

421. نفسه، ص. 222.

يبرز النص في أثر الفراشة متحفظاً من البلاغة والمجاز. ففي النموذج المدروس، لا يريد الشاعر، للبعوضة أن تكون مجازاً ولا كناية ولا تورية. إنه يريدُها بعوضةً بمعناها المعروف (مادية الكتابة). من هذا المنظور، لا ترتقي القصيدة بارتقاء موضوعها، بل بطريقة تقديم ذلك الموضوع. كما أن اليومي، يتحول، تبعاً للمنظور نفسه، إلى متعالٍ ومُوحٍ وجميل. ويغدو القريبُ المتناولُ أبلغَ من البعيد المتعالي.

بدأ محمود درويش أكثرَ اختلافاً في أثر الفراشة. عما بدا عليه في دواوينه الأخرى. فقد تنبّه إلى قضية «اليومي»، وتمكّن من أن يرقى به ليتجلى مُعطىً جمالياً إلى جانب المُعطيات الجمالية المألوفة في شعره. كما استطاع الشاعر أن يُوظفَ عتبة العنوان، لتعميق هذا التوظيف المختلف لليومي، حيثُ يحيل «أثر الفراشة» على دلالاتٍ متعددة⁴²² تُحصرُ في مواضع كثيرة من المجموعة.

هكذا تبدى لنا الممارسة النصية لمحمود درويش، في كلٍّ من في حضرة الغياب، وأثر الفراشة، تصلُّ أزمتهما، وتعيشُ متاهاتهما غير المنتهية، وتكشفُ عن قلقٍ في الكتابة، وعن غموضٍ يلفُّ الشعرَ بأسئلةٍ متعددة ترتبطُ بطبيعة الكتابة ذاتها وأفقها في آن. غير أن المؤكّد هو رهان درويش على الشعر، وعده بؤرة الاشتغال النصي، ثم الانفتاح على باقي أشكال الكتابة، والإقامة في البحث عن شكلٍ جديد.

3.3 مركزية اللغة

إذا كانت كتابة القصيدة هي رهان محمود درويش، منذ ديوانه الأول أوراق الزيتون، فإن ممارسته الشعرية ذهبت إلى عدّ الشعر مركزَ هذه الممارسة. ذلك ما أكّدته مُصاحبتنا لأعمال الشاعر، وكشفت عنه مُقاربتنا خلالَ مختلفِ أطوارِ هذا البحث. على أن اللافت، في هذا المنجز النصي الموسوم بالغزارة والاختلاف، هو مركزية اللغة ضمن المسألة الشعرية لدى درويش، وعدها دالاً بانياً، له خصوصيته وقوته، بين باقي الدوال البانية للقصيدة.

422. يُحلّقنا عنوان «أثر الفراشة» على نظرية علمية فلسفية تُحيل الاسم نفسه: «The Butterfly Effect». وهي ظاهرة تفسر الترابطات والتأثيرات المتبادلة والمتواترة التي تنجم عن حدث أول، قد يكون بسيطاً في حد ذاته، لكنه يولّد سلسلة متتابعة من النتائج والتطورات المتتالية يفوق حجمها، بمراحل، حدث البداية، وبشكل غير متوقع. وهو ما عبر عنه مفسرو هذه النظرية بشكل تشبيهي يقول ما معناه أن رفرفة جناح فراشة في الصين قد يتسبب عنه فيضانات وأعاصير ورياح عاتية في أبعد الأماكن في أمريكا أو أوروبا أو إفريقيا. «عن موقع:

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D%8AA%D%8A%3D%8AB%D8%9A%D%8B1_%D%8A%7D%84%9D9%81%D%8B%1D%8A%7D%8B%4D%8A9.

بالانتقال من اللغة المتعدية إلى اللغة اللازمة؛ من التعبير إلى الحلق، ومُلامسة التقاطعات التي وسمتها، تمثّلت قصيدة محمود درويش الإبدال الذي عرّفه نصّه الشعري. وسواء كان هذا الإبدال خفياً، أو بارزاً، فالملاحظ أنّه تمّ داخل الممارسة نفسها، لا خارجها، حيث شكّلت القصيدة مجال التحقيق النصي. فغدّت بذلك اللغة تصوّراً نظرياً يوطّر الممارسة النصية لدرويش. وقد سعى الشاعر، في بحثه عن الشعرية في نصّه، إلى تأمل اللغة، وعدّها مركز هذا البحث، يكتب: «أشعر بأنني في حاجة إلى لغة شعرية جديدة تحقق الشعرية في القصيدة بشكل يجعلها أكثر شعرية إذا أمكن»⁴²³.

إنّ النظر إلى اللغة، بما هي مركز الممارسة النصية يقود إلى السؤال عن علاقتها بالشعر. ويذهب هيدجر إلى اعتقاد أن اللغة هي إظهار للوجود، يتركّه الإنسان يحدث بوصفه واقعة لغوية. حيث لا تصبح اللغة شعرية، إلا إذا كانت قادرة على الإبانة والكشف، وكلّ قصور قد يسقطها في الكلام اليومي، الأمر الذي يشوّه، أولاً، ماهية الأشياء، ثم ماهية الوجود، ثانياً. وعلى هذا الأساس يصبح «عمل اللغة هو شعر الوجود الأكثر أصالة»⁴²⁴ من جهته، يرى محمود درويش أنّ الشاعر واللغة في علاقة متوتّرة. ويتصل هذا التوتر بتوهم الشاعر قدرته على تملكها، فيما هي تقوده إلى الكتابة. يكتب: «المشكلة أن الشاعر يظن أنه يقود اللغة. هذا ليس صحيحاً. اللغة أشدّ سيطرة على الشاعر لأن لها ذاكرتها ومنظومتها ونسقها وتاريخها وتراثها. ما يقدر أن يفعله الشاعر هو أن يعيد الحياة إلى لغة أصبحت مألوفة وعادية»⁴²⁵.

هكذا تتبدّى لنا وضعية اللغة في الخطاب الشعري لمحمود درويش، سؤالاً لا تكفّ اللغة فيه عن تأمل ذاتها، في علاقتها بمأزق الكتابة لديه، وبحثه عن نصّه الجديد. وبهذا المعنى، كذلك، تُصبح اللغة مركز التصورات النظرية التي توطّر ممارسة درويش لفعله الكتابي، من داخل مُنجزه النصي، ويبطل، بذلك، كل تصور قبلي، وخارجي عنها.

423. محمود درويش، «محمود درويش: ولدت على دفعات» في مجلة الكرمل، مرجع سابق، ص. 12.

424. مارتين هيدجر، أصل العمل الفني، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، 2003، ص. 55.

425. محمود درويش، «محمود درويش: ولدت على دفعات» في مجلة الكرمل، مرجع سابق، ص. 23.

خلاصة القسم الثاني

سعى الفصل الأول، من هذا القسم، إلى مُقارَبة مفهوم اللّغة في المُنجز النّصّي للشاعر محمود درويش، انطلاقاً من مُصاحبة نصّه الشعري، وجعلهُ مركزَ الاشتغال. وقد أفادت دراستُنا أنّ المسألة اللغوية، عند درويش، هي من صميم المسألة الشعرية لديه، وهو ما أكّدته بعضُ نصوصه، وحواراته الصحفية.

من جهةٍ أخرى، أبانت دراستُنا للمُعجم والتركيب، عند درويش، عن الغنى والتعدد الذي يسمُّهُما. فمن حيث المُعجم، تبيّن لنا امتزاجُ أسماء من التراث الإنساني بالألفاظ العامية بالمفردات الغريبة بتلك الدخيلة، وهو ما أكسبَ لغة درويش نوعاً من الذاتية التي تجعلُنا قادرينَ على تمييز خطابهِ الشعري. أمّا من حيث التركيب، فقد كان لظاهرة التقديم والتأخير، وظاهرة الاعتراض أثرٌ بارزٌ في البناء التركيبي للجملة في شعر درويش، انطلاقاً من التنوع الذي طأهها، ورهانِ الشاعر على بناء خطابهِ الشعري، تركيبياً، اعتماداً عليها.

على أن مقاربتنا للغة في أعمال محمود درويش قد مكّنت، أيضاً، من الوقوف على ما يسمُّهُ من خصوصيّة في التركيب، وتقطع في الإبدالات التي لحقَتها، وأزمة طالت وضعيّة الكتابة في ذاتها. وهو ما جعلَ الخطاب الشعري لدرويش يعرفُ محطّات، ومنعرجات، لا تطمئن إلى رahunها، بقدر ما هي مُتطلّعة إلى النصّ الآتي الذي يطمحُ إليه الشاعر.

وقد كشفَ التحليل عن أن ما يمنحُ الخصوصية للتركيب اللغوي لدرويش، هو ما سمّيناهُ زمنية التركيب، حيثُ يبني الشاعر قصيدته انطلاقاً من تسانُد الفعل وأساليب النداء والاستفهام والأمر والنهي والتّمني، بطريقة تشمُ القصيدة، وتطبّعها بفرادة ما. على أنّ اللغة، في هذا الخطاب، لم تيسر في خط واحد، بل توزّعت في خطين؛ خط اللغة المتعدية، وخط اللغة اللازمة، وقد أبانت دراستُنا أنّ هذين الخطّين غيرُ متوازيين، وإنّما أحدُنا، تقاطعاتٍ في تجاربٍ خصوصيّة من المسير الإبداعي للشاعر.

خلاصة عامة

مَكَّنَ اشْتَغَالُنَا عَلَى المَهِارَةِ النَّصِيَةِ لمحمود درويش، في مُخْتَلِفِ فُصولِ البَحْثِ، مِنْ الوُقُوفِ عَلَى مَجمُوعَةٍ مِنَ الحِثَاصَاتِ وَالتَّوَالِجِ الَّتِي تَمَسُّ مُنْجَزَهُ النَّصِيَّ. وَقَدْ سَاعَدَتِ الشُّعْرِيَّةُ، بِمَا هِيَ طَرِيقَةٌ لِقَرَاءَةِ النَّصِّ الشُّعْرِيِّ، فِي اسْتِخْلَاصِ بَعْضِ التَّصَوُّرَاتِ النَّظَرِيَّةِ، وَالحِصَاصَاتِ النَّوْعِيَّةِ وَالقَوَانِينِ الدَّاخِلِيَّةِ الَّتِي يَنْبَنِي عَلَيْهَا الفَعْلُ الإِبْدَاعِي لِلشَّاعِرِ.

بِهَذَا الوَعْيِ، حَرِصَتِ الدِّرَاسَةُ، فِي البِدَايَةِ، عَلَى قَرَاءَةِ بَعْضِ المُقَارِبَاتِ الَّتِي أَنْجَزَهَا نِقَادُ وَدَارِسُونَ عَنِ النَّتَاجِ الشُّعْرِيِّ لِدُرُوشِ، وَالتِّي تَرَاوَحَتْ بَيْنَ مَنْ تَنَاولَ أَعْمَالَهُ الإِبْدَاعِيَّةَ مِنْ زَاوِيَةِ المَضمُونِ، وَمَنْ تَوَجَّهَ نَحْوَ النَّصِّ لِلِكَشْفِ عَنِ الفَنِّيِّ وَالجَمَالِيِّ فِيهِ. وَقَدْ أَكَّدَ التَّحْلِيلُ أَنَّ النَّصِّ الشُّعْرِيِّ لِدُرُوشِ ظَلَّ رَهِيْنَ القَرَاءَاتِ الَّتِي صَنَّفَتْهُ ضَمْنَ شَعْرِ القَضِيَّةِ الفِلَسْطِينِيَّةِ، وَعَمِلَتْ عَلَى تَتَبُّعِ السِّيَاسِيِّ فِيهِ، وَجَعَلَتْ مِنْهُ خُطَاباً ثَوْرِيّاً. فِيمَا انْفَتَحَتْ دِرَاسَتُنَا، مِنْ جِهَتَيْهَا، عَلَى مُخْتَلِفِ الأَعْمَالِ الإِبْدَاعِيَّةِ لِلشَّاعِرِ بِهَدَفِ إِعَادَةِ قَرَاءَتِهَا وَفَقِ مَنْظُورِ الوُقُوفِ عَلَى العَنَاصِرِ الدَّالَّةِ فِيهَا.

وَهَكَذَا، بَدَتْ لَنَا تَجَرِبَةُ الشَّاعِرِ مُشْدُودَةً إِلَى الجَمَالِيِّ فِي القَصِيدَةِ، بَعْدَهَا مُخْتَبِراً جَرَّبَ فِيهِ دُرُوشِ أَشْكَالاً جَدِيدَةً فِي الكِتَابَةِ، وَبَنَى فِيهِ رُؤْيَا مُغَايِرَةً لِلبُنْيَةِ المَوْسِيقِيَّةِ فِي القَصِيدَةِ، انْفَتَحَتْ فِيهَا تَجَرِبَةُ الشَّاعِرِ عَلَى التَّارِيخِيِّ وَالكَوْنِيِّ، وَاسْتَضَافَتْ المَوْتَ فِي أَبْعَادِهِ المِتَافِيزِيَّةِ، وَانْشَغَلَتْ بِسُؤَالِ الشُّعْرِ، وَعِلَاقَةِ هَذَا الأَخِيرِ بِالنَّشْرِ، بِالنَّظَرِ إِلَى انْفِتَاحِ المَهِارَةِ النَّصِيَّةِ لِدُرُوشِ عَلَى الرِّسَالَتِ، وَاليَوْمِيَّاتِ، وَالمَقَالَتِ الصَّحَافِيَّةِ. وَقَدْ تَبَدَّى، مِنْ خِلَالِ هَذِهِ القَرَاءَةِ أَنَّ المَهِارَةَ النَّصِيَّةَ لمحمود درويش رَاهَنْتْ عَلَى الاسْتِمْرَارِيَّةِ وَالاخْتِلَافِ كَشَرَطَيْنِ أَسَاسِيَّيْنِ فِي العَمَلِ الإِبْدَاعِيِّ، وَعَلَى المَهِجَرَةِ المُتَبَادَلَةِ بَيْنَ الشُّعْرِ وَالنَّشْرِ، وَانْشَغَالِ الشَّاعِرِ بِبَعْضِ العَنَاصِرِ النَّصِيَّةِ كَالْحَذْفِ وَإِعَادَةِ الكِتَابَةِ.

لَمْ تَكُنْ مُمَارَسَةُ دُرُوشِ بَعِيدَةً عَنِ الحَوَاضِ فِي المَسْأَلَةِ الشُّعْرِيَّةِ؛ فَإِذَا أَقْرَضْنَا خِلَالَ

الدراسة بغياب دراسة نظرية مؤسّسة للشاعر، فإنّ المنجز النصّي، نفسه، شكّل الرّجَم الحُصْب لتأمّل القضايا الشعرية. وقد اتّخذ ذلك شكلين غير مُفصّلين؛ إمّا تصرّيحاً، وإمّا انطلاقاً من اختبار عنصرٍ بنيائي، في علاقته بباقي العناصر الأخرى، في عمل شعري أو مجموعة من الأعمال. ولنا في مفاهيم الشعر والنثر والصّورة والإيقاع واللغة ما يؤثّر فضاء هذه التأمّلات النظرية.

وقد هيأ اشتغالنا على الممارسة النصّية لدرويش استخلاص العناصر التي يبنّي عليها تصوّره لمفهوم الشعر؛ حيث كشفت الدراسة عن أنّ هذا المفهوم عرف تحولات مسّت جوهره بانتقاله من القصيدة التي كانت تروم التعبير، إلى القصيدة التي تدعو إلى التغيّر وتقدّم المعنى على البناء، إلى قصيدة الرؤيا. وخلال هذا المسار عنّ لنا التنوّع الذي وسم النصوص الغائبة التي انفتحت عليها المنجز النصّي للشاعر، من خطاب ديني، وأشعار، وتاريخ، وملحمة، ومسرح، وفنون بصرية مختلفة.

وإلى جانب الشعر، بدأ جلياً انشغال درويش بالنثر واشتغاله عليه. ذلك أنّ قراءتنا لنتاج الشاعر أكّدت الصلات والوشائج التي يفتحها الجنسان ثجاة بعضهما؛ بحيث تبدّت العلاقة بينهما قائمة على التجاور والتساند. فإذا كان النثر جاز الشعر، بالنظر إلى مركزية الشعر في الممارسة الإبداعية لدرويش، فإن التساند أنبى بينهما على أساس كتابيّة قصيدة ذات خصائص نثرية، أبرزها المشهد الشعري القائم على تعدّد الأصوات، والقصيدة الموزونة ذات الجمل النثرية، التي يعود إليها الشاعر ليضمّن بها بعض قصائده، إضافة إلى الانفتاح على السرد. وبالجملّة فإنّ الشاعر بدأ مؤسساً لوعي يبنّي على الإفادة من خصائص قصيدة النثر، دون الخروج من إطار القصيدة الموزونة.

من جهة أخرى، كشفت الدراسة عن أنّ القصيدة عند محمود درويش بناءً يتمّ انطلاقاً من العلاقات التي تقيمها عناصرها البنائية فيما بينها. وهكذا صدر الشاعر عن وعي بأهمية الإيقاع، بما هو تنظيم للذات الكاتبة، في علاقة بالمعنى، فاختر المكان النصّي، وسعّله بوضعيات مختلفة تراوحت بين الامتلاء والفراغ من جهة، والصفحة الممتلئة من جهة أخرى، وبخاصّة في الأعمال التي استند فيها الشاعر إلى السرد. وامتداداً للوعي بالبناء الذي ترسّخ لدى درويش، لامسنا كيف أنّه بنى قصائد متعدّدة بناءً مقطعيّاً، يقوم على أربعة أبيات في كلّ مقطع، يصبح معه النصّ الشعري تشكيلاً هندسياً صارماً لا عفوية فيه، وهو ما دفع بالشاعر نحو اختبار عنصر إيقاعي آخر تمثّل في السوناتة الموسيقية.

وقد قادتنا مقاربتنا للصورة الشعرية في أعمال الشاعر، إلى القول بأنها جاءت لتكشف عن رؤيته للعالم الموضوعي، ودور الخيال في الخلق الشعري، من خلال تشكيل عناصر الوعي الإنساني، انطلاقاً من الإدراك والتخيل. وبذلك سعت الصورة الشعرية، في المجموعات الشعرية الأولى، إلى التعبير عن الواقع الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني، مفيدة من التشكيل، فيما اختارت لنفسها، في تجارب لاحقة، التعبير عن الصور في ذاتها بعيداً عن كل رمزية أو إيجاء.

وللغة، متى قاربناها منفصلة أو متصلة بباقي الدوال الأخرى للنص الشعري، وضع مركزي في الممارسة النصية لدرويش. ذلك ما أكدت عليه مصاحبتنا لنصه الشعري. فاللغة، عند الشاعر، من صميم المسألة الشعرية لديه. وقد أظهرت مقاربتنا للمعجم والتركيب، عند درويش، الغنى والتعدد في مستواهما. أما المعجم، فأنبنى انطلاقاً من اندماج أسماء الأعلام التراثية بالألفاظ العامة بالمفردات الغربية بتلك الدخيلة، وهو ما وسّم المعجم اللغوي لدرويش بذاتية جعلتنا قادرين على تمييز خطابه الشعري. وأما من حيث التركيب، فقد كان لظاهرة التقديم والتأخير، وظاهرة الاعتراض أثر جلي في البناء التركيبي للجُملة في شعر درويش، انطلاقاً من التنوع الذي مسّها، ورهان الشاعر على بناء خطابه الشعري، تركيبياً، بالاستناد إليهما.

على أن ما يمنح للتركيب اللغوي خصوصيته، في شعر درويش، هو قيامه على تسائد الفعل وأساليب النداء والاستفهام والأمر والتهي والتمني، بطريقة تشم القصيدة، وتطبعها بفراة ما، على نحو يتردد في مجمل الممارسة النصية للشاعر. من جهة أخرى، كشف وقوفنا على وظيفة اللغة في أعمال درويش أنها توزعت بين لغة التعبير، ولغة الخلق، من دون أن تُحدث بينهما قطيعة؛ فالشاعر أبدل اللغة المتعدية باللغة اللازمة، ثم استمر متراوحاً بين اللغتين وهو ما جعلنا نقول بالإبدال المتقطع كملح بارز يشم اللغة في شعر محمود درويش.

وصعنا الخطاب الشعري لمحمود درويش أمام إشكال الحدود بين الأجناس. وقد أظهرت قراءتنا للأعمال الإحالات الواعية التي كان يفتحها الشاعر في اتجاه المسرح والسرد، بعدما ترسخ لديه أن في الشعر تنتهي الحدود بين الأجناس. فبدأ جلياً انشغال درويش بسؤال النص الشعري القادم، بعدما بلغ الفعل الشعري أزمته، وعاش متاهاته، وكشف عن قلبي في الكتابة وأسئلته المتعددة والمربطة بطبيعة الكتابة ذاتها وأفقها في آن.

ثبت المصطلحات المترجمة

A

Absorption	امتصاص
Acte	فعل
Acte de lecture	فعل القراءة
Acte de l'écriture	فعل الكتابة
Analyse	تحليل
Analyse textuelle	تحليل نصي

B

Blocage	عائق
Blocage épistémologique	عائق إبستمولوجي

C

Champs opératoire	حقل إجرائي
Code	قانون
Concept	تصور
Conception	تصور عام
Conquête	غزو
Communication	تواصل
Compréhension	فهم
Connotation	إلهاء

Construction	بناء
Contemporain	معاصر
Contexte	سياق
Contrôle	مراقبة
Corpus	متن

D

Déconstruction	تفكيك (هدم)
Dépassement	تجاوز
Devenir	صيورة
Déviation	انزياح
Diachronie	تعاقب
Dialogue	حوار
Discontinue	متقطع
Discours	خطاب
Domination	هيمنة
Donné	معطى
Dynamisé	متحرك
Dynamisme	حركية

E

Ecriture	كتابة
Ecriture textuelle	كتابة نصية
Effacement	محو
Élément	عنصر
Ellipse	حذف
Enjambement	تضمين
Espace	فضاء (مكان)
Etat	حالة

Evolution	تطور
Expérience	تجربة
Expérience poétique	تجربة شعرية

F

Fonction	وظيفة
Fonctionnement	اشتغال
Forme	شكل
Fragment	مقطع
Fragmentaire	مقطعي

G

Genre	جنس
Genre littéraire	جنس أدبي
Grammaire	نحو
Grammatical	نحوي

H

Histoire	تاريخ
Hypothèse	فرضية

I

Image	صورة
Imaginaire	متخيل
Imagination	خيال
Impensé	لا مفكر فيه
Inconscient	لاوعي
Individu	فرد
Instrument	أداة
Interaction	تفاعل

Interne	داخلي
Interprétation	تأويل
Intertextualité	تداخل نصي
Intuition	حدس
Inversion	قلب

L

Langage	لغة
Langue	لسان
Lecture	قراءة
Lexème	معجمية
Linguistique	لسانيات
Linguistique textuelle	لسانيات نصية
Lyrique	غنائي

M

Marque	سمة
Mètre	وزن
Métrique	عروض
Métaphore	استعارة
Méthode	منهج
Méthodologie	منهجية
Modèle	نموذج
Modernité	حداثة
Mutation	إبدال

P

Parole	كلام
--------	------

Pause	وقفة
Pause métrique	وقفة عروضية
Perception	إدراك
Poétique (la)	شعرية
Poétique (le)	شعري
Poéticien	شاعري
Pratique	ممارسة
Pratique textuelle	ممارسة نصية
Procédé en moins	طريقة أقل
Production	إنتاج
Progrès	تقدم
Prose	نثر

R

Rapport	علاقة
Réception	تلقي
Répétition	تكرير
Rime	قافية
Romantisme	رومانسية
Rythme	إيقاع

S

Sacré	مقدس
Séquence	متتالية
Sémantique	دلالة
Sens	معنى
Seuil	عتبة

Signal	علامة
Signe	دليل
Signifiant	دال
Signification	دلالة
Sonnet	سونيت
Statut	وضعية
Structuralisme	بنىوية
Structuraliste	بنىوي
Structure	بنية
Structurel	بنائى
Sujet	ذات (موضوع)
Symbole	رمز
Symbolisme	رمزية
Synergie	تساند
Synchronie	تزامن
Système	نسق

T

Temporalité	زمنية
Texte	نص
- meta	نص واصف
- para	نص مواز
Textuel	نصى
Thème	محور
Théorie	نظرة

Transformation	تحول
----------------	------

U

Unité	وحدة
-------	------

V

Vers	بيت
Vide	فراغ
Violer	خرق
Voisinage	تجاور

المصادر والمراجع

بالعربية

أ) الأعمال الأدبية

1. أعمال أدبية عربية حديثة

درويش، محمود:

1973، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،

الطبعة الأولى.

1977، أعراس، عكا.

1987، في وصف حالتنا، دار الكلمة، بيروت، الطبعة العاشرة.

1997، ذاكرة للنسيان، منشورات وزارة الثقافة، رام الله.

1993، مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة.

2008 أ، ورد أقل، دار العودة، بيروت.

2008 ب، أثر الفراشة، دار رياض الريس للنشر والكتب، بيروت.

2009 أ، جدارية، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الرابعة.

2009 ب، سرير الغريبة، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة.

2009 ج، لماذا تركت الحصان وحيداً، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الرابعة.

2009 د، لا تعتذر عما فعلت، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة.

2009 هـ، كزهر اللوز أو أبعد، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة.

2009 و، حيرة العائد، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

2009 ز، لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت.

2009 ح، في حضرة الغياب، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

2009 ط، الأعمال الأولى 1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

2009 ي، الأعمال الأولى 2، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

2009 ن، الأعمال الأولى 3، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

2015 أ، ذاكرة للنسيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة.

2015 ب، الرسائل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية.

2. دواوين عربية قديمة

ابن مقبل، تميم، ديوان ابن مقبل، تحقيق عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث، دمشق، 1962.

القيس، امرؤ، ديوان امرؤ القيس، تحقيق حسن السندوبي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الخامسة، 2004.

المتنبي، أبو الطيب، ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، دمشق، بدون تاريخ.

ب) دراسات في الشعر والأدب

1. كتب عربية قديمة

ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الجزء الثاني، مطبعة الحلبي، القاهرة، 1939.

ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الجزء الثاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952.

الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تعليق محمد رشيد رضا، الطبعة السادسة، مكتبة صبيح، 1960.

العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوي، مكتبة عيسى الحلبي، القاهرة، 1952.

2. كتب عربية حديثة

أدونيس:

علي أحمد سعيد، زمن الشعر، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978.

مقدمة للشعر العربي، الطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت، 1979.

سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، 1985.

بسيسو، عبد الرحمن، قصيدة الفناء في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات - بيروت، 1999.

البعليكي، إبراهيم، تاريخ الفن ووجوده، الفن واللغة والنحت البارز، الطبعة الأولى، دار الصداقة العربية، بيروت، 1995.

بنيس، محمد:

2014 أ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، الطبعة الثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

2014 ب، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، الطبعة الثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

2014 ج، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج2، الرومانسية العربية، الطبعة الثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

2014 د، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، الطبعة الرابعة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

2014 هـ، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج4، مساءلة الحداثة، الطبعة الثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

- دراج، فيصل، «القصيد والارض المتحولة»، في هكذا تكلم محمود درويش، الطبعة الأولى، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009.
- راضي، عبد الحكيم، نظرية اللغة في النقد الأدبي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980.
- الشتوف، عز الدين،
- 2013، في نظرية الشعر، قراءات في كتاب مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، مع آخرين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط.
- 2014، شعرية محمد بنيس: الذاتية والكتابة، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- العبد، يمني، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
- الغدامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 1985.
- فضل، صلاح، نظرية البنائية، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1980.
- مفتاح محمد، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، الجزء الأول، مبادئ ومسارات، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2010.
- الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، الطبعة السادسة، دار العلم للملايين، بيروت، 1981.
- النابلسي شاكر، مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
- النقاش رجاء، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، الطبعة الثانية، دار الهلال، بيروت، 1971.
3. دراسات أدبية معربة
- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.
- بلانشو موريس، أسئلة الكتابة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ونعيمة بنعبد العالي، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2004.
- كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2014.

هيدجر مارتن، أصل العمل الفني، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، 2003.

ياكيسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

(ج) معاجم

أبو الفضل، ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، 1994.

الجواليقي، أبي منصور، المعجم، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الكتب المصرية، 1942.

عبد الرحيم، فانيا مبادي، معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، دار القلم، دمشق، 2001.

العنسي طوبيا، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصولها بحروفه، دار البستاني للنشر والتوزيع، بيروت، 2008.

مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الطبعة الرابعة، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2004.

(د) مجلات وصحف

1. مجلات

الآداب، العدد 4، بيروت، 1970.

الجديد، العدد 5، حيفا، 1965.

الشعراء، العددان الرابع والخامس، المركز الثقافي الفلسطيني، رام الله، 1999.

الفكر المعاصر، العددان 18-19، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1982.

الكرمل، العددان 86 و90، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، 2006، 2009.

الكلمة، العدد 21، لندن.

مشارف، العدد 3، القدس وحيفا.

نزوى، العدد 72، عمان.

2. صحف

الاتحاد الاشتراكي، العدد 10965، الدار البيضاء.

الحياة، 14 دجنبر 2005، لندن.

القدس العربي، العدد 5939، بيروت، لندن.

(هـ) مواقع الكترونية

<http://gafsa.jeun.fr/t-28856topic>

<http://ar.wikipedia.org/wiki>

بالأجنبية

(أ) دراسات في الشعر والأدب

Aquien, Michèle, *La versification appliquée aux textes*, 2^e édition, Colin, Paris, 1990.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, 3 éditions, Quadrige, PU, Paris, 2004.

Dessons, Gerard, *Introduction à l'analyse du poème*, Bordas, Paris 1993.

Gary-prieur, Marie- Noëlle, *Les termes clés de la linguistique*, Édition Seuil, Paris, 1999.

Lotman, Iouri, *La structure du texte artistique*, Bibliothèque des sciences humains, N.R.F, Gallimard, Paris, 1973.

Meschonnic, Henri,

- *Poésie sans réponse*, Editions Gallimard, Paris, 1978.

- *critique du rythme*, Editions verdier, Paris, 1982.

- *Les états de la poétique*, PUF, Paris 1985.

- *Dans le bois de la langue*, Edition Laurence Teper, Paris, 2008.

J. Molino et J. Tamine, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, P.U.F, Paris, 1982.

Todorov, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Seuil, Paris, 1978.

(ب) معاجم

Grand Larousse de la langue française, Paris, Librairie Larousse, 1978.

فهرس الأعلام

- ابن الأثير، ضياء الدين، 146، 167.
ابن جنى، أبو الفتح، 184، 185، 233.
ابن مقبل، تميم، 76.
ابن منظور، أبو الفضل، 81، 84، 129، 141، 142، 143، 144، 145، 146، 147، 235.
أدونيس، علي أحمد سعيد، 21، 22، 68، 94، 95، 199، 200، 201، 204، 233.
أرسطو، طاليس، 112، 234.
أكين، ميشيل، 104.
إيكو، أمبرتو، 153.
باشلار، غاستون، 108.
البرغوثي، حسين، 28.
بروست، ميشيل، 177.
بسيسو، عبد الرحمن، 33.
البعلبكي، إبراهيم، 37.
بلانشو، موريس، 188.
بنيس، محمد، 13، 21، 22، 50، 51، 52، 54، 63، 65، 66، 68، 73، 74، 75، 76، 80، 84، 95، 96، 98، 101، 123، 125، 126، 137، 153، 156، 181، 186، 187، 196، 197، 200، 208، 210، 233.
بيضمون، عباس، 50.
تودوروف، تزفيتان، 133.

- جبران، خليل جبران، 54، 84.
 الجرجاني، عبد القاهر، 156.
 الجواليقي، أبو منصور، 235.
 حديدي، صبحي، 7، 27، 37.
 خضر، حسن، 28.
 الخمار، محمد، 21.
 دراج، فيصل، 20، 56.
 دكروب، محمد، 67.
 دوسون، جيرار، 155.
 راضي، عبد الحكيم، 156.
 زقطان، غسان، 28.
 زكريا، محمد، 28.
 السياب، بدر شاكر، 21، 68.
 الشنتوف، عز الدين، 13، 65، 81، 96، 153، 208.
 عبد الرحيم، فانيا مبادي، 235.
 عبد الصبور، صلاح، 68.
 العسكري، أبو هلال، 167.
 العنيسي، طويبا، 235.
 العيد، يمنى، 124، 154، 215، 234.
 الغدامي، عبد الله، 110.
 فضل، صلاح، 155، 198.
 القاسم، سميح، 43، 44، 45، 134، 135، 204.
 القيس، امرؤ، 76، 134، 135.
 كوهن، جان، 82، 83، 106، 129.
 لوتمان، يوري، 186.
 لوركا، فيديريكو غارسيا، 64، 102، 138، 139.
 المتنبي، أبو الطيب، 91، 136، 178، 179، 213.
 مفتاح، محمد، 21، 22، 23، 63، 81.
 الملائكة، نازك، 43، 94، 95.
 ميشونيك، هنري، 70، 82، 83، 95، 96، 98، 176، 177، 178، 208، 209.

- النابلسي، شاكراً، 48.
التقاش، رجاء، 20، 24، 25.
هيدجر، مارتن، 65.
وازن، عبده، 81، 85، 93.
ياكسون، رومان، 82، 83، 131، 155.

فهرس

5

تقديم

13

القسم الأول كتابة محمود درویش تعدد الممارسة النصية وبناء الوعي النظري

15

مدخل

17

الفصل الأول : تعدد الممارسة النصية عند محمود درویش

17

1. تلقي محمود درویش

18

1.1 شاعر القضية

19

2.1 شعرية درویش

22

2. قراءة في الأعمال

22

1.2 دواوين شعرية

22

1.1.2 نشدان الجمال

27

2.1.2 كتابة الواقع

30

3.1.2 مختبر القصيدة

33

4.1.2 شعرية التاريخي

35

5.1.2 كتابة الموت

38

6.1.2 لانهائية القصيدة

- 40 2.2 نصوص نثرية
- 40 1.2.2 الصحافة : تجربة في الكتابة
- 42 2.2.2 الرسالة إبداع
- 43 3.2.2 ذاكرة للنسيان/ في حضرة الغياب
- 45 3. عناصر نصية
- 45 1.3 بين الحذف وإعادة الكتابة
- 45 1.1.3 حذف ديوان
- 46 2.1.3 حذف قصائد من ديوان
- 47 3.1.3 حذف مقاطع من قصيدة
- 48 2.3 الهجرة : بين الشعر والثر
- 49 1.2.3 هجرة القصيدة
- 51 2.2.3 هجرة النص
- 52 3.2.3 إشكالية التصنيف
- 55 4. الذائقة الشعرية
- 55 1.4 وضعية التحول
- 59 الفصل الثاني : محمود درويش : مفاهيم وتصورات
- 59 مدخل
- 60 1. مفهوم الشعر
- 60 1.1 قصيدة التعبير
- 64 2.1 أولوية المعنى
- 67 3.1 قصيدة التغير
- 71 4.1 الشعر والذاكرة

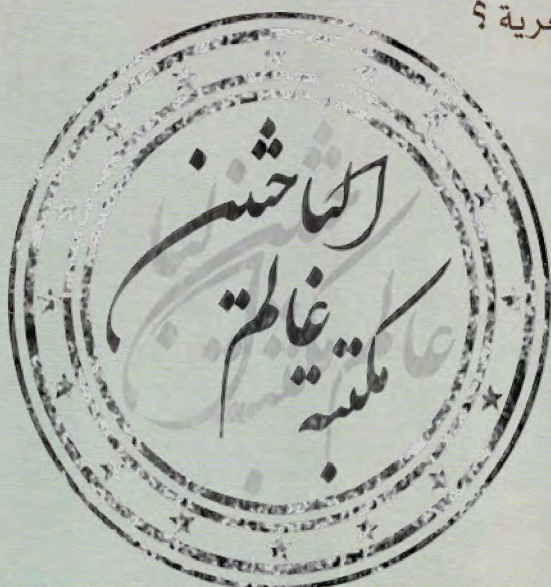
72	1.4.1 النص الشعري
75	2.4.1 النص الديني
78	2. مفهوم الشر
79	1.2 التجاور بين الشر والشعر
82	2.2 النثر والشعر : التركيب بالتساند
82	1.2.2 سياج أولي
84	2.2.2 المشهد الشعري
88	3.2.2 قصيدة بخصائص النثر
92	3. مفهوم الإيقاع
92	1.3 شعرية البناء
93	2.3 الإيقاع في القصيدة
96	3.3 وضعية المكان النصي
100	3.4 البناء البصري للقصيدة
100	1.4.3 البناء الرباعي
102	2.4.3 السوناتة الموسيقية
105	4. مفهوم الصورة الشعرية
107	1.4 الصورة كتعبير عن الواقع
110	2.4 الصورة والتشكيل
111	3.4 الصورة لذاتها
117	خلاصة القسم الأول

- 119 القسم الثاني : بناء الخطاب الشعري
- 121 مدخل
- 123 الفصل الأول : بنية اللغة عند محمود درويش
- 123 1. مفهوم اللغة في القصيدة
- 129 2. عناصر المعجم الشعري
- 131 1.2 أسماء من الثقافة الإنسانية
- 138 2.2 الاحتفاء بالعامية
- 142 3.2 استضافة الغريب
- 146 4.2 الانفتاح على الدخيل
- 152 3. بنية التركيب في القصيدة
- 154 1.3 البناء بالقلب : بين التقديم والتأخير
- 155 1.1.3 تقديم الجار والمجرور
- 155 أ- تقديم الجار والمجرور على المفعول به
- 156 ب- تقديم الجار والمجرور على الفاعل
- 156 ج- تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل
- 157 د- تقديم الجار والمجرور في أسلوب القصر
- 157 هـ- تقديم الجار والمجرور، المتعلق بخبر محذوف، على المبتدأ
- 158 و- تقديم الجار والمجرور على الخبر
- 158 ح- تقديم الجار والمجرور في الجملة المنسوخة
- 159 2.1.3 تقديم الظرف
- 159 أ- تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل
- 160 ب- تقديم الظرف والمضاف إليه على المفعول به

160	ج- تقديم الظرف والمضاف إليه على الخبر
161	3.1.3 تقديم المفعول به
161	أ- تقديم المفعول به على الفاعل
161	ب- تقديم المفعول به على الفعل والفاعل
162	4.1.1 تقديم الخبر على المبتدأ
162	5.1.3 تقديم الحال
163	6.1.3 تأخير الفاعل
164	2.3 الاعتراض وبناء الدلالة
165	1.2.3 الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية
165	أ- الاعتراض بين الفعل والفاعل
166	ب- الاعتراض بين الفعل والفاعل من جهة، والمفعول به من جهة ثانية
167	ج- الاعتراض بين المفعولين
167	2.2.3 الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية
169	3.2.3 الاعتراض بين عناصر الجملة المنسوخة
170	4.2.3 الاعتراض بين متممات الجملة
173	الفصل الثاني : اللغة والخطاب
173	مدخل
174	1. خصوصية اللغة
174	1.1 سياق أولي
176	2.1 الفتنة بتضاعيف اللغة
184	3.1 زمنية التركيب
188	3.2 التنويع على الزمن : التركيب بالتساند

194	2. إبدالات اللغة
194	1.2 إضاءة جهة المساءلة
195	2.2 من اللغة المتعدية إلى لغة الخلق
202	3.2 الإبدال المتقطع
206	3. مسارب الخطاب
206	1.3 من اللغة إلى الخطاب
209	2.3 أزمة النص
212	3.3 مركزية اللغة
215	خلاصة القسم الثاني
217	خلاصة عامة

استطاع الشاعر محمود درويش أن يُراكم تجربة إبداعية غنيّة لها الامتداد والتنوع. إذ لم يكتف بكتابة الشعر، بل كتب النثر أيضاً. وبذلك يكون قد أصدر أربعة وعشرين ديواناً وكتباً نثرية تتوزع بين الرسائل واليوميات والنصوص. وتعدّ هذه الاستمرارية والتنوع مسوِّغين لطرح مجموعة من الأسئلة التي لها ارتباط وثيق بإشكالية الدراسة؛ من ذلك : هل هذا التعدّد في الممارسة يعني، بالضرورة، تعدداً في طرائق الكتابة ؟ ثم، هل لهذا التعدد أثرٌ في إغناء ممارسة محمود درويش الشعرية ؟



سفيان المجدي ولد يوم 26 مارس 1984 بالدار البيضاء، حاصل على الإجازة في الأدب العربي من كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء سنة 2006، وعلى شهادة الماستر في الشعر المغربي الحديث سنة 2009 من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط عن موضوع : فكرة الحداثة في لغة القصيدة المغربية المعاصرة. ومن الكلية نفسها، نال الماجدي شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث سنة 2016 عن أطروحة اللغة في أعمال محمود درويش.